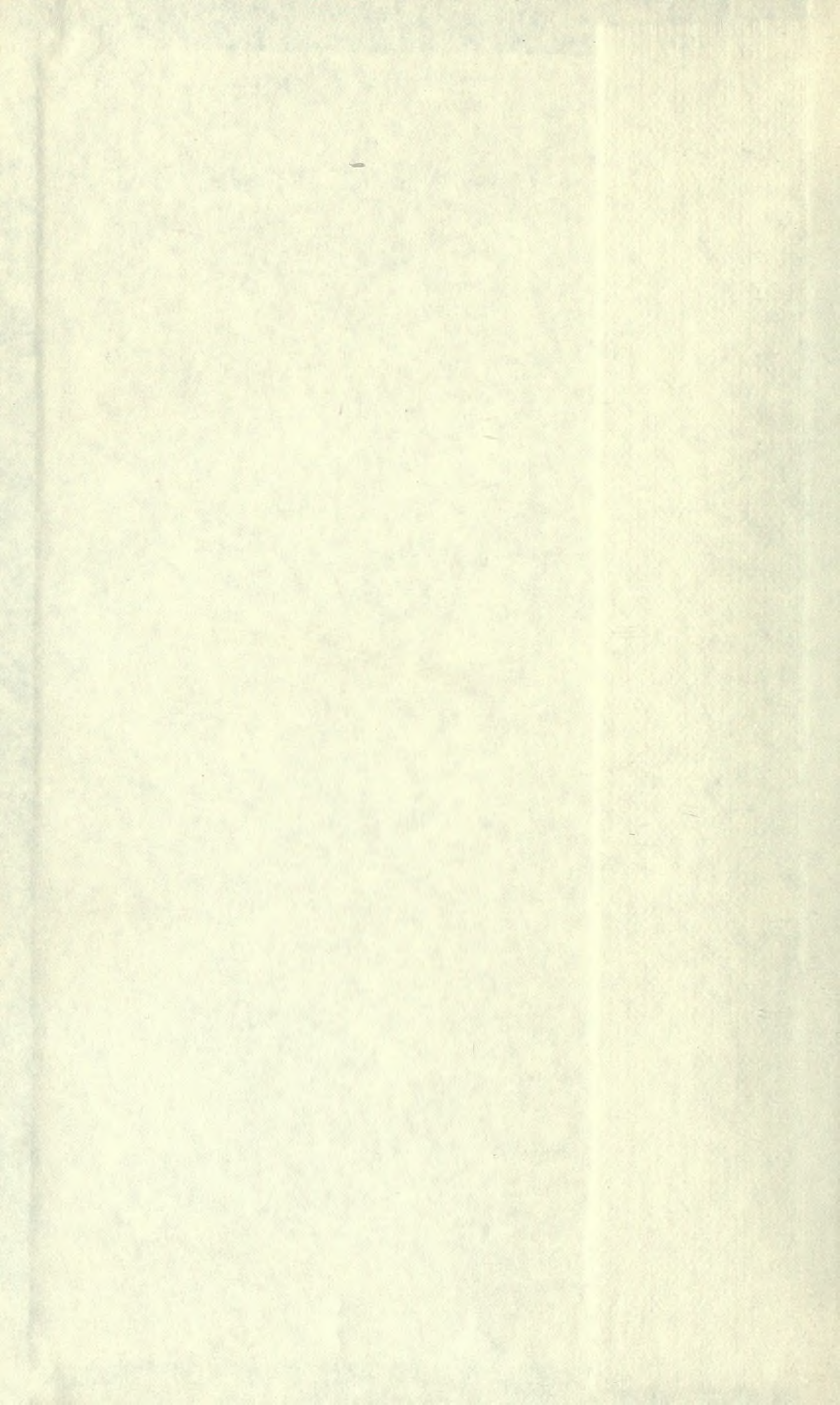
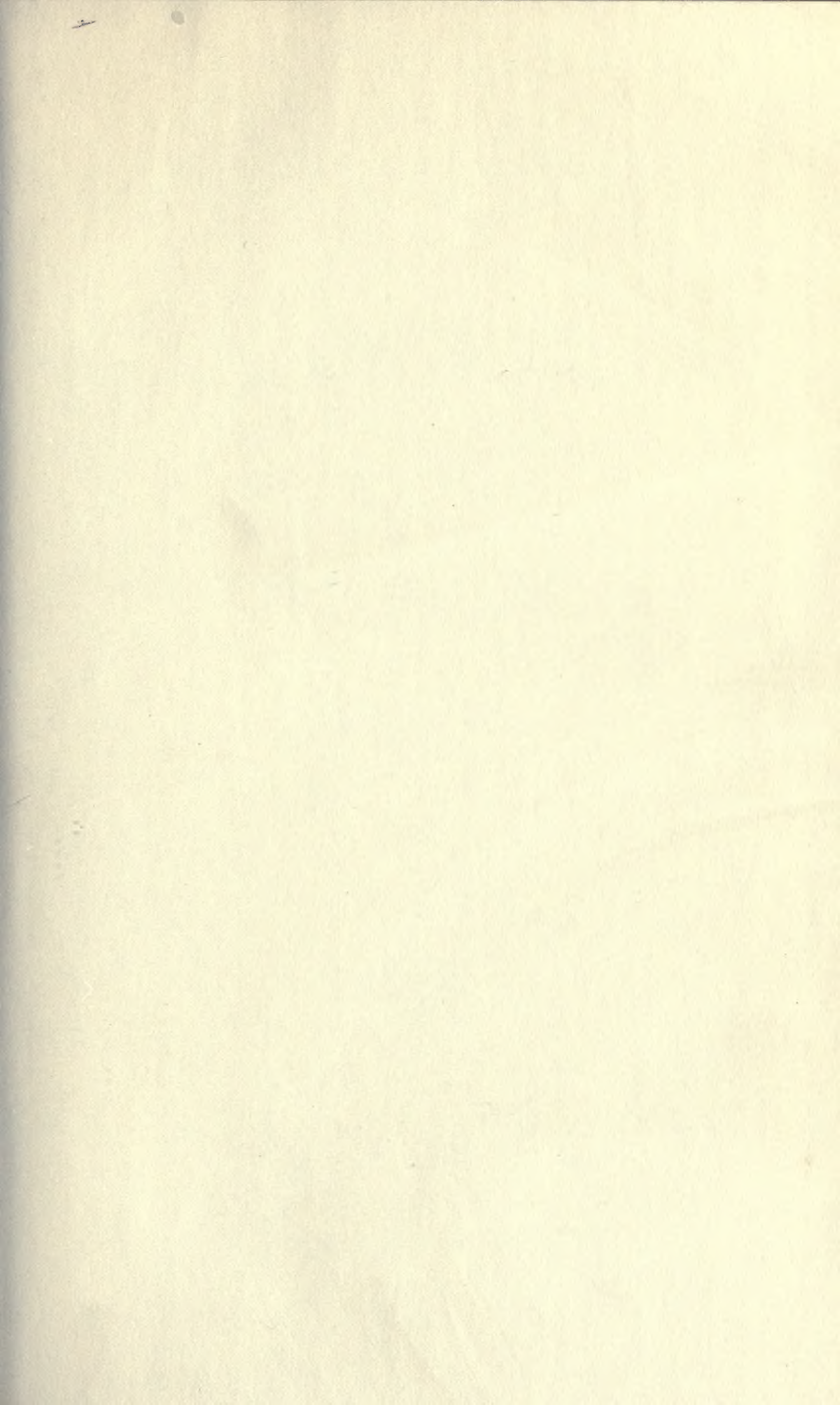
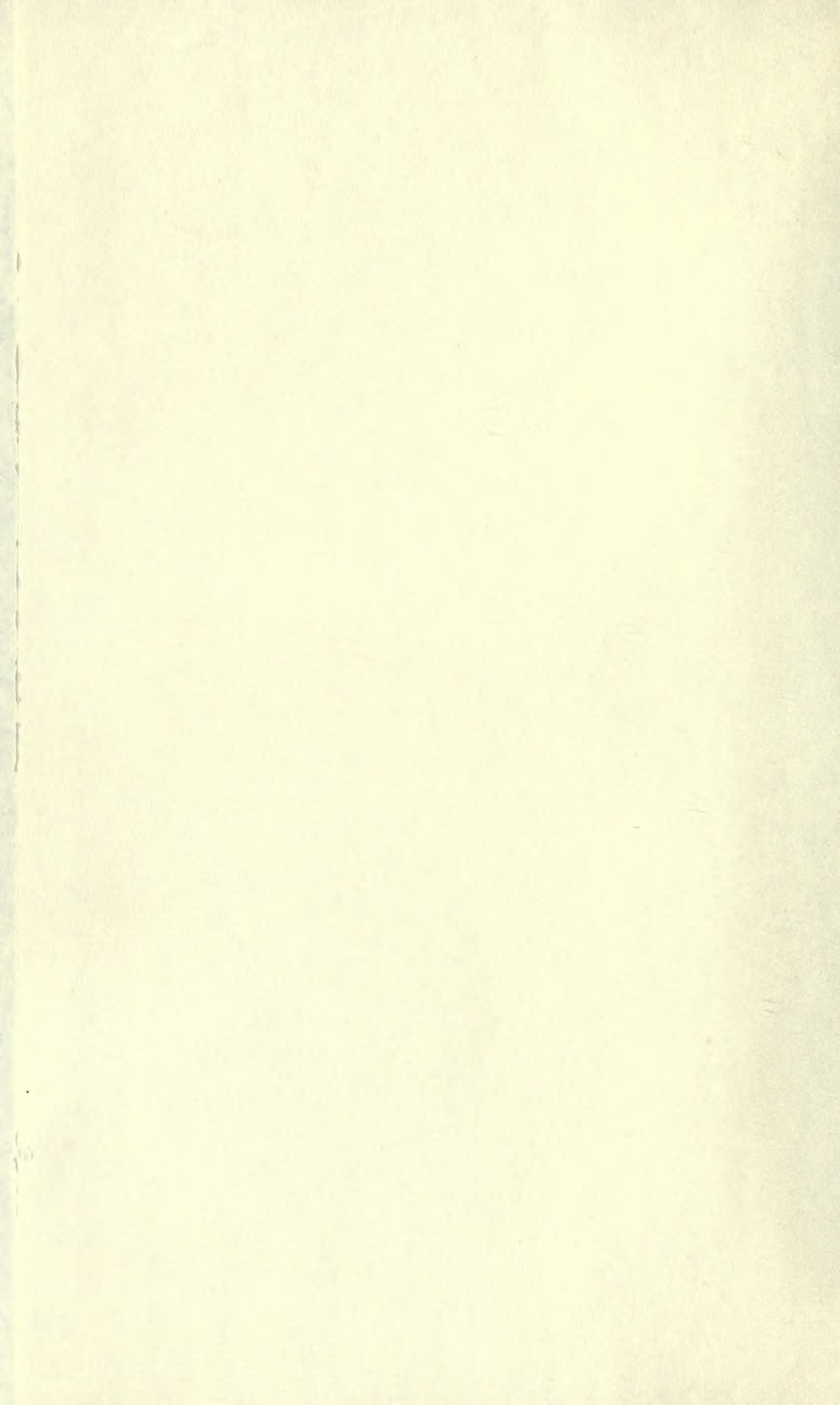
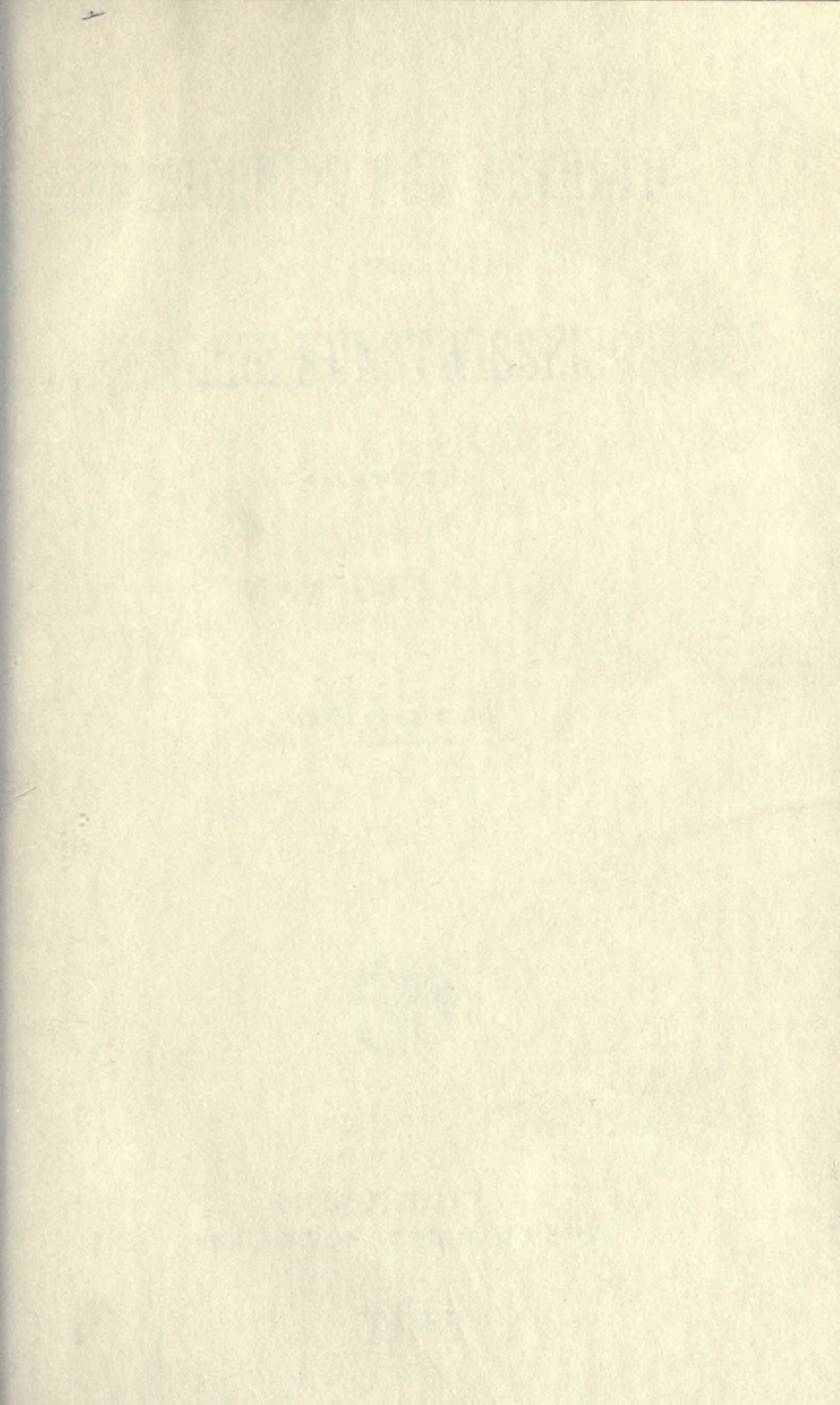
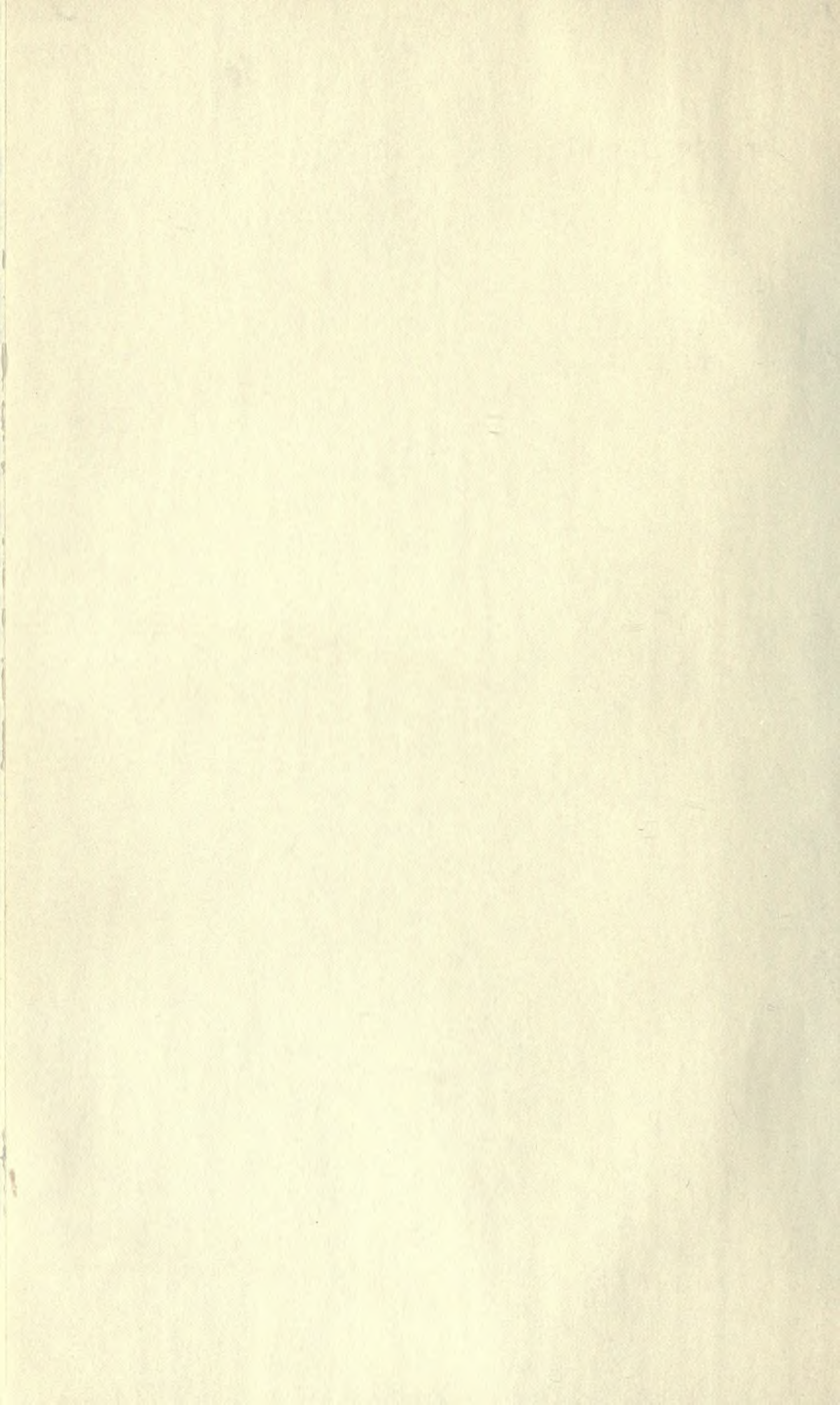


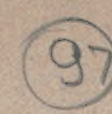












ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

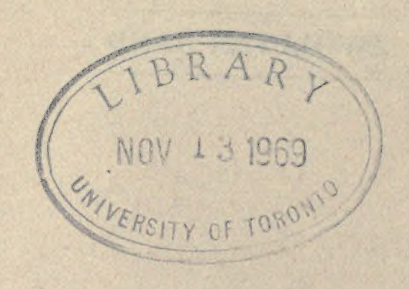
VON

MAX DESSOIR

ZWÖLFTER BAND



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1917



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XII. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1916.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

I.

Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft.

Von

Oskar Wulff.

Die Bearbeitung der methodischen Prinzipien einer neuen Wissenschaft pflegt erst nach einem längeren Zeitraum reiner Tatsachenforschung einzusetzen. Erst die Beobachtung, daß sich die Fragestellungen den Tatbeständen gegenüber wiederholen, führt zur Aufstellung von Leitbegriffen und Formeln, mit denen sich die gesetzmäßigen Beziehungen der Erscheinungen ausdrücken lassen. Dann aber erwacht angesichts der Gefahr des aneinander Vorbeiredens auch der Drang nach Besinnung und Verständigung über das Begriffliche, zumal in den Geisteswissenschaften, für die sich noch keine allgemeingültigen Grundgesetze, wie der Satz von der Erhaltung der Energie in der Naturwissenschaft, haben aufstellen lassen. Diesen gesunden Entwicklungsgang, aber auch dieses wachsende Bedürfnis läßt heute die Kunstwissenschaft — gemeint ist hier die Wissenschaft von der bildenden Kunst allein im Unterschiede von der allgemeinen Kunstwissenschaft — erkennen. Den Bemühungen, die innere Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens theoretisch zu ergründen, von denen mehrere Werke der letzten anderthalb Jahrzehnte zeugen [1]), sind neuerdings zwei Versuche gefolgt, welche die Begriffsbildung der kunstgeschichtlichen Methode fördern wollen. Der Wiener Kunsthistoriker H. Tietze hat 1913 den ersten Versuch einer systematischen Begründung der »Methode der Kunstgeschichte« unternommen [2]). Das vorige Jahr aber

---

[1]) L. Volkmann, Die Grenzen der Künste, Leipzig 1903, der mit selbständigem Urteil die Lehren von Ad. Hildebrand und Schmarsows theoretische Arbeiten verwertet hat; H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst, Leipzig und Berlin 1908 und 1911², fußt einseitig auf den ersteren und sucht sie erkenntnistheoretisch zu befestigen (vgl. die Besprechung von E. v. d. Bercken, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1909, IV, S. 129 ff.); W. Waetzoldt, Einführung in die bildende Kunst, Berlin 1912, läßt einen bestimmten systematischen Standpunkt vermissen.

[2]) H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913.

brachte die lang erhoffte Zusammenfassung der Gesichtspunkte, von denen Wölfflin in seiner Betrachtung von Kunst und Künstlern ausgeht, — wenngleich in einer unerwarteten Beschränkung [1]). Ungefähr gleichzeitig mit dem Erscheinen von Tietzes Buch habe auch ich eine Reihe von Leitbegriffen über Wesen und Entfaltung der Darstellungsformen in den bildenden Künsten, wie ich sie zuletzt in einer Vorlesung im Wintersemester 1912/13 entwickelt hatte, auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft vorgetragen [2]). Das erregt in mir den lebhaften Wunsch, aber auch das besondere Gefühl der Verpflichtung, mich mit der Gedankenarbeit der vorgenannten beiden Forscher eingehend auseinanderzusetzen. Wenn ich nicht anders kann, als den eigenen Maßstab an sie zu legen, so bringe ich doch den ehrlichen Willen zur Verständigung mit, der bereit ist, fruchtbarere Begriffsbestimmungen und ihre sprachliche Bezeichnung zum Ersatz meiner unvollkommeneren dankbar anzunehmen, — vorausgesetzt, daß sie sich den für mich maßgebenden Gesichtspunkten fügen. Klärung und Ergänzung der eigenen Anschauungen scheint die Auseinandersetzung mit beiden Fachgenossen schon deshalb zu versprechen, weil sie von grundverschiedenen Standpunkten ausgegangen sind und so den sprechenden Beweis liefern, wie weit die Richtungen innerhalb des gemeinsamen Forschungsgebiets sich bereits getrennt haben. Gleichwohl bezeichnen sie noch nicht einmal die äußersten Gegensätze der heutigen Zeitlage unserer Wissenschaft, hält doch der eine wie der andere an dem Begriff der Kunstgeschichte als Wegweiser nach ihrem Endziel fest, während die ihrer Anknüpfung an die allgemeine Kunstwissenschaft zustrebenden Forscher, denen ich mich zuzählen darf, ihn dem umfassenderen einer Kunstwissenschaft (im engeren Sinne) unterordnen wollen.

In dem Oberbegriff der Kunstgeschichte legt Tietze den Nachdruck auf den zweiten Teil des Wortes, getreu der Grundrichtung der Wiener Schule, in der die Kunstforschung von jeher in besonders engem Zusammenhange mit der Geschichtswissenschaft betrieben worden ist. Er sucht ihm eine schärfere Ausprägung zu geben, indem er der ersteren die Aufgabe einer »genetischen Kunstgeschichte« stellt. Diese soll darin bestehen, die einzelnen Tatsachen, d. h. die Kunstwerke, einem allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange einzureihen. Ihn zu erfassen, dient der von Alois Riegl aufgestellte Be-

[1]) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.

[2]) O. Wulff, Die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten. Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 7.—9. Oktober 1913, herausgegeben vom Ortsausschuß, Stuttgart 1914, S. 330 ff.

griff des »Kunstwollens«. Tietze unterwirft jedoch diesen einer vollkommenen Umdeutung[1]). Das Kunstwollen bedeutet danach nicht, was es bei Riegl fraglos bezeichnen sollte, — den mehr oder weniger bewußten allgemeinen Gestaltungstrieb einer Zeit, dessen Vorhandensein überhaupt angezweifelt wird. Es ist vielmehr eine reine Abstraktion, die erst aus der rückschauenden Betrachtung ihres gesamten Kunstschaffens gewonnen wird, da zwischen den gesonderten Schöpfungen des letzteren nur eine psychische, für uns im Einzelfalle selten greifbare Verknüpfung sich spinnt. Sie entsteht dadurch, daß die von keiner bestimmten Absicht geleitete Phantasietätigkeit des schaffenden Künstlers durch die Anschauung älterer Kunstwerke beeinflußt wird. Die tatsächlichen Abhängigkeitsverhältnisse in dem erhaltenen lückenhaften Denkmälerbestande nachzuweisen, fehlt uns jedoch jedes untrügliche Mittel. So vermögen wir uns nur unter der nachträglichen Fiktion künstlerischer Absichten und Problemstellungen klar zu machen, wie die Erzeugnisse der einzelnen Schöpfungsakte durch die allgemeine Anschauungsweise der Zeit bedingt sind. Und nur »die Frage der Abfolge der Erscheinungen« und des chronologischen, »kausal zusammenhängenden Wachstums der Kunst geht unmittelbar in die Kunstgeschichte ein«. Daß in dieser weitgehenden Skepsis der dehnbare Begriff des Kunstwollens gänzlich zu zerfließen droht, ist schon von Schmarsow geltend gemacht worden[2]). Wir werden später darüber abzurechnen haben. Verwunderlich aber bleibt es auch von jenem Standpunkt, daß Tietze die ästhetische Würdigung des Kunstwerks von der eigentlichen Aufgabe der Kunstgeschichte ausschließt, in der sie dem Namen zum Trotz bisher den breitesten Raum eingenommen hat. Daß sie gar nicht zu umgehen ist, ja daß das ästhetische Werturteil sogar den Ausgangspunkt der Arbeit des Kunstforschers bildet, leugnet er zwar nicht, lehnt aber dennoch jede Mitarbeit der Ästhetik grundsätzlich ab. Dafür will er dieser allein die Erforschung der inneren Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens überlassen wissen[3]). Der Kunsthistoriker hätte sich demnach wohl mit ihren Ergebnissen bekannt zu machen, sein Urteil soll sich nicht etwa auf subjektiven oder von allen Seiten zusammengelesenen Begriffen aufbauen, an der Ableitung kunstwissenschaftlicher (beziehungsweise ästhetischer) Begriffe aber hätte er keinen Anteil zu nehmen und sich auch vor Vermengung seiner Betrachtungsweise mit der systematischen zu hüten. Daß so strenge Scheidung der Aufgaben undurchführbar und unfruchtbar

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 42 ff. u. S. 120 ff. u. a. m.

[2]) A. Schmarsow, *Pro domo* eines Kunsthistorikers, Deutsche Lit.-Zeitung 1914, XXXV, Nr. 16, Sp. 972.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 107 ff.

wäre, habe ich schon bei früherer Gelegenheit hervorgehoben [1]). Tietze legt freilich den ästhetischen Maßstäben im Grunde keine große Bedeutung bei, sondern glaubt dafür in dem vertrauten Verhältnis des Forschers zum lebendigen Kunstwollen der Gegenwart Ersatz zu finden. Da aber das Kunstwollen einer fortgesetzten Wandlung unterliegt, so versteht jede Zeit nur ein dem ihrigen gleichartiges Kunstwollen vollkommen. — Und mit dieser skeptischen Feststellung des Wertes kunstgeschichtlicher Urteilsbildung sollen wir uns abfinden? Gewiß, — sie wird vom künstlerischen Zeitgeschmack sehr stark beeinflußt, wie Tietze überzeugend nachweist. Allein es hieße an der Wissenschaft verzweifeln, wenn man ihr die Fähigkeit abspricht, bleibende Wahrheitswerte zu erarbeiten. Eine gewisse Bewegungsfreiheit des kritisch geschulten Kunsturteils ergibt sich schon aus der Tatsache, daß jederzeit innerhalb des Kunstwollens selbst Gegensätze bestehen, zwischen denen die ästhetische Kritik mehr oder weniger zu vermitteln sucht, — wozu doch einige Objektivität gehört. Die Wissenschaft vollends bildet feste Maßstäbe aus, indem sie den Grundgesetzen des menschlichen Kunstschaffens nachgräbt, von dessen Möglichkeiten jede Zeit immer nur einen Teil verwirklicht. Aus der Überschau über die gesamte Kunstentwicklung vermag sie allgemeingültige Voraussetzungen zu gewinnen. So wird auch die Kunstgeschichte oder zum mindesten die Kunstwissenschaft zu systematischer Begriffsbildung gedrängt. Ist doch ohne eine solche nicht einmal die theoretische Abgrenzung des Stoffgebiets möglich [2]), das die in den Entwicklungsgang einzureihenden Gegenstände hergeben soll. So behilft sich denn Tietze mit einer grob empirischen, die Grenzen der Kunst allzu weit hinausrückenden Wesensbestimmung, wenn er prinzipiell alle von Menschenhand gestalteten Dinge in den Kreis der Betrachtung ziehen zu dürfen glaubt, und mit ihrer Einteilung nach den hergebrachten technischen Kategorien der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes. Die aus solcher Weite des Gesichtspunktes zuströmende Überfülle des Stoffes aber will er mit Hilfe eines Ökonomieprinzips beschränken, nach dem die vorwiegend dem außerästhetischen Lebenszweck dienenden menschlichen Erzeugnisse, nur so weit sie einen mangelhaften Bestand höherer künstlerischer Schöp-

[1]) O. Wulff, Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1915, X, S. 558 ff.

[2]) Vgl. (auch) die einschneidende Widerlegung, die M. Dessoir, Allgemeine Kunstwissenschaft. Deutsche Lit.-Zeitung 1914, XXXV, Nr. 44, Sp. 2411, dem gleichfalls ablehnenden Standpunkt von M. Dvořak, Über die wichtigsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung, Die Geisteswissenschaften 1913/14, I, Nr. 34, S. 932 ff. hat zuteil werden lassen.

fungen zu ergänzen vermögen, Berücksichtigung verdienen. Nicht genug, daß damit doch der ästhetische Wert als entscheidend anerkannt wird, soll jedoch unter den letzteren noch eine engere Auswahl nach Maßgabe ihrer erkennbaren extensiven Wirkung getroffen werden, wie sie in literarischen Zeugnissen und in der Nachahmung (beziehungsweise dem Einfluß) in späteren Kunstwerken zutage tritt. Trotz der für uns bestehenden Unsicherheit, diesen Einfluß im einzelnen zu erkennen (siehe oben S. 3)? — Die Folge wäre dann, daß die Masse aller minderwertigen Arbeiten ausgeschieden würde, — eine sehr bedenkliche Folge, und zwar weniger vom Standpunkt ästhetischer Betrachtungsweise als gerade für die Erkenntnis geschichtlicher und geographischer Zusammenhänge der Entwicklung.

Daß Tietze bei der Begründung der kunstgeschichtlichen Methode ohne Aufstellung systematischer Begriffe auskommen zu können glaubt, erklärt sich aus seiner bis zur Mißdeutung der Voraussetzungen einseitig historischen Auffassung. Indem er der Kunstgeschichte nur die Aufgabe einer genetischen Reihenbildung zuweist, gelangt er dazu, sie der reinen Tatsachenforschung gleichzusetzen, wie sie die Geschichtswissenschaft darstellt. Wie für die letztere, so soll auch für sie die Einmaligkeit jeder Tatsache ausschlaggebend sein. Das heißt denn doch den Sachverhalt gründlich verkennen. Den Unterschied, daß das Kunstwerk als kunstgeschichtliche Tatsache bestehen bleibt, während der historische Vorgang erst aus den Quellen sozusagen wiederhergestellt werden muß, vermag Tietze zwar nicht zu bestreiten, er weiß ihn jedoch mittels eines — selbstverständlich gutgläubigen! — Trugschlusses aus dem Wege zu räumen. Für die Kunstgeschichte sinkt angeblich die Bedeutung des einzelnen Kunstwerks auf den Wert eines bloßen Zeugnisses oder einer Quelle herab, deren Sinn sich uns erst durch seine Einordnung in den genetischen Zusammenhang des Kunstwollens ganz erschließt. Zum Verständnis dieser Kausalbeziehungen aber (siehe oben S. 3) bedarf es für Tietze keiner ästhetischen oder gar psychologischen Begriffe. Die Kunstgeschichte wird vielmehr im wesentlichen die Methode der Geschichtsforschung übernehmen können [1]. Der unanfechtbaren Forderung, daß sich jede wissenschaftliche Methode aus dem Wesen der einschlägigen Forschungsobjekte ergeben muß [2], glauben die Vertreter der Wiener Schule damit offenbar gerecht zu werden. Der Gegensatz der Anschauungen spitzt sich also auf die Frage der Vergleichbarkeit des Kunstwerks mit dem historischen Vorgang zu. Und hier liegt in der Tat der Grundirrtum der rein histori-

[1]) Tietze, a. a. O. S. 120 ff. u. S. 175/6; Dvořak, a. a. O. Nr. 35, S. 959.

[2]) Wulff, a. a. O. S. 559; vgl. dazu E. Mach, Erkenntnis und Irrtum. Leipzig 1905, S. 162 und S. 282.

schen Forschungsrichtung. Zweifellos geht jedes Kunstwerk aus einer individuellen Tat hervor, aber es ist zugleich ein schöpferisches Erzeugnis, hinter dem ganz andere Kräfte stehen als hinter einem geschichtlichen Ereignis. Dieses stellt die Wirkung der mannigfaltigsten, selten vollständig zu übersehenden Ursachen dar. Jenes entsteht aus der Betätigung sich ihrer Natur nach gleichbleibender, wenn auch verschieden entwickelter, seelischer Fähigkeiten und Triebe, — während andere Ursachen höchstens einen gewissen Nebeneinfluß darauf ausüben. Die einheitliche psychophysische Organisation des Menschen bildet den gemeinsamen Wurzelboden aller Kunst und eine besondere Seite seiner Sinnesbegabung denjenigen der bildenden Kunst und schlägt für uns die Brücke eines unmittelbaren Verstehens der Kunstschöpfungen vergangener Zeiten, wenn auch ein beträchtlicher Rest der Absichten des Künstlers und seiner Zeit uns ohne kunstgeschichtliche Erklärung darin verborgen bleiben würde. Und auf derselben Voraussetzung beruhen auch alle Abhängigkeiten und Wechselbeziehungen, durch die die Kunstwerke aus ihrer Vereinzelung in jenen ununterbrochenen genetischen Zusammenhang eingehen, den Tietze unter dem Begriff des Kunstwollens versteht. Die individuelle Leistung innerhalb des Kunstschaffens aber erscheint demzufolge viel eindeutiger von der Gesellschaftspsyche bedingt als irgend ein geschichtlicher Vorgang politischer oder wirtschaftlicher Art. Vielmehr reiht sich das Kunstwerk und die Kunst den Gebilden an, welche ihren Ursprung dem seelischen Gemeinschaftsleben verdanken, — der Sprache, Mythologie und Sitte, und die Gesichtspunkte der Völkerpsychologie, die es eben mit deren Erforschung zu tun hat, gewinnen für sie größere Bedeutung als die Prinzipien der Geschichtswissenschaft. Auch Tietze ist es nicht entgangen, daß die Kunstentwicklung mit der Sprachentwicklung manche unverkennbaren Analogien aufweist. Weiter unten wird näher zu erörtern sein, ob sich nicht dieser Erkenntnis fruchtbarere Folgerungen hätten abgewinnen lassen, als uns bei ihm in gelegentlichen Hinweisen auf die »Prinzipien der Sprachwissenschaft« (H. Paul) geboten werden. Hier in der allgemeinen Kritik seines Standpunktes genügt es, festzustellen, daß auch der umgebogene Begriff des Kunstwollens über die rein historische Methode hinausweist. Lassen wir in den Geisteswissenschaften die strenge Scheidung in Tatsachenforschung und Geisteswissenschaften gelten, wie sie heute weitgehende Anerkennung gefunden hat, so ist es nicht zulässig, mit Tietze die Kunstgeschichte ganz der ersten Gruppe zuzuweisen. Denn sie berührt sich zu eng mit der Sprachforschung, deren Zugehörigkeit zur zweiten Gattung nicht in Frage gestellt werden kann, obgleich sie ebenfalls die Geschichte der Sprache mit einschließt.

Ihre Aufgabe erweitert sich vielmehr aus innerer Notwendigkeit so sehr, daß nur noch die Bezeichnung als Kunstwissenschaft den gesamten Umfang derselben decken kann.

Will Tietze die kunstgeschichtliche Arbeit auf die Erforschung der äußeren genetischen Zusammenhänge beschränkt wissen, so stoßen wir bei Wölfflin schon in der Einleitung auf den Satz: »das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser optischen Schichten muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden«. Es sind Gedanken Konrad Fiedlers, die hier weiter wirken. Im Schlußkapitel wird dann anerkannt, was oben gegen die Gleichsetzung der künstlerischen Schöpfung mit dem historischen Vorgang eingewandt wurde. »Die menschliche Vorstellungskraft wird immer ihre Organisation und ihre Entwicklungsmöglichkeiten in der Kunstgeschichte geltend machen.« — »Zweifellos sind gewisse Formen der Anschauung als Möglichkeiten vorgebildet.« — »Ob und wie sie zur Entfaltung kommen, hängt von äußeren Umständen ab [1].« — Die einmaligen Tatsachen der Kunstgeschichte gewinnen demnach erst durch ihre Beziehung auf jene Entwicklungsmöglichkeiten ihren genetischen Zusammenhang. So stehen wir mit Wölfflin prinzipiell auf dem gleichen Boden, und mit einem gewissen, später zu erläuternden Vorbehalt kann ich auch seinem Satze beipflichten, der die allgemeine Entwicklungsrichtung der Anschauungsformen als eindeutig bestimmt hinstellt: »So gibt es in der psychologischen Natur des Menschen gewisse Entwicklungsmöglichkeiten, die man im selben Sinne wie das physiologische Wachstum als gesetzliche bezeichnen kann.« Diese »innere optische Entwicklung« in der Geschichte des abendländischen Sehens »herauszuholen«, ist Wölfflins Ziel, aber nicht in ihrem gesamten Ablauf, sondern im wesentlichen nur innerhalb der neueren Kunst für die beiden Hochrenaissance und Barock genannten, in vollem Gegensatz zueinander stehenden Stilphasen. Die hier zutage tretende Stilwandlung, als deren Ergebnis von anderer Seite »die Entstehung des optischen Weltbildes« — ich würde lieber des »malerischen« sagen — bezeichnet worden ist, soll dadurch ihre Erklärung finden, daß es gelingen müsse, »eine untere Schicht von Begriffen aufzudecken, die sich auf die Darstellungs- (beziehungsweise Anschauungs-) formen beziehen« und nicht auf den Ausdruck des Dargestellten oder die künstlerische Leistung. Wölfflin glaubt, diese Entwicklung in fünf Begriffspaaren erfassen oder die letzteren dieser Entwicklung abgewinnen zu können, denn das systematische Ergebnis ist ihm zum mindesten ebenso wichtig wie das genetische. Er verzichtet ausdrück-

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 11/12 u. S. 241.

lich darauf, einen Oberbegriff aufzustellen, aus dem sie deduktiv zu entwickeln wären, spricht ihnen vielmehr nur eine »gleichlautende Tendenz« zu. Er beschreitet also den Weg empirischer Ableitung der Begriffe aus dem anschaulichen Tatbestande, wie ihn besonders der von ihm rühmend erwähnte, vorzeitig dahingegangene Alois Riegl verfolgt hat. Daß auch die kunstwissenschaftlichen und nicht nur die »kunstgeschichtliche« Begriffsbildung damit anzufangen hat, wird von Kunstforschern wohl allgemein eingeräumt werden. Allein woher sollen die so gewonnenen Begriffe ihre Allgemeingültigkeit bekommen? Und Wölfflin glaubt doch, daß die seinigen sich auch für andere Entwicklungsphasen der Kunst »brauchbar erweisen« müßten. Ein solcher Anspruch kann nur durch zwei Beweismittel erhärtet werden: durch Aufdeckung derselben Anschauungsformen in einer stilgeschichtlichen Parallele, d. h. durch vergleichende Betrachtung oder durch Zurückführung derselben auf ihre psychologischen Wurzeln [1]). Nichts von dem bringt Wölfflin zur Anwendung. Die letzte Entscheidung fällt dem zweiten Kriterium zu, aber das erste würde wenigstens die Voraussetzung bestätigen, daß ein gleichartiger psychischer Akt hier und dort vorliegt. Wölfflins Begriffen hingegen fehlt durchaus die Anknüpfung an die Erkenntnisse der neueren Psychologie, sowohl der experimentellen wie auch der rein deskriptiv analytischen, obgleich er öfters von psychologischer Gesetzlichkeit spricht (siehe oben S. 7). Die Fühlung mit ihr, die er im Anfange seiner Forschertätigkeit suchte [2]), hat er in der Folge mehr und mehr aufgegeben. Ein abschließendes Urteil über den Wert seiner theoretischen Denkarbeit aber kann sich nur aus der Nachprüfung von dieser Seite her ergeben. Denn wenn wir uns auf das empirische Verfahren beschränken wollten, so entsteht die Gefahr, daß wir wieder nur zu einer Scheinwissenschaft von Begriffen gelangen, der die historische Richtung entronnen zu sein glaubte, seit sie sich von der spekulativen Ästhetik losgesagt hat. Darin sind wir nun doch mit Wölfflin einig, daß es nicht auf die Begriffe, sondern auf die Phänomene ankommt, die sie decken sollen. Und theoretisch wird niemand bestreiten, daß die Kausalgesetze aller menschlichen Geistestätigkeit zumal einer solchen, die auf der Betätigung der Sinnesbegabung beruht, letzten Endes eben nur aus unserer psychophysischen Organisation herrühren können. Was heute nur als Prinzip anerkannt wird, muß aber mehr und mehr zur Forderung des Tages erhoben werden. Ohne ihr zu genügen, kann eine wirklich fruchtbare systematische Arbeit in der Kunstwissenschaft nicht mehr durch-

[1]) Die Forderung dieser doppelten Begründung habe ich schon in meinem Kongreßvortrag, a. a. O. S. 331, ausgesprochen.

[2]) Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886.

geführt werden, wenn auch erst eine kommende Generation dem Erfordernis völliger Vertrautheit mit der Psychologie ganz gerecht werden wird. Begriffe, denen die klare psychologische Bestimmung fehlt, werden nur allzuleicht zu »Greifzangen«, und um so leichter, je größer die Autorität der Forschers und Lehrers ist, der sie aufstellt, — eine Befürchtung, die mit Recht den Wölfflinschen Grundbegriffen gegenüber schon ausgesprochen worden ist [1]). Und selbst in der Wiener Schule ist bereits vor Jahr und Tag eine leider allzu früh verstummte Stimme für die Aufnahme der psychologischen Analyse in die kunstgeschichtliche Methode laut geworden [2]). Wölfflin nimmt das Recht in Anspruch, seinen eigenen Weg zu gehen, denn »die begriffliche Forschung in der Kunstwissenschaft hat mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten«, und »die Begriffe (mit denen die Tatsachen für die geschichtliche Erkenntnis verarbeitet werden sollen) haben sich (innerhalb unserer Generation) weniger verändert (als die stoffliche Grundlage)«. Allein wie liegen die Dinge in Wahrheit? Die spekulative Ästhetik leitete ihre Kategorien für die nach Darstellungsmitteln und Technik gesonderten Künste teils von den Oberbegriffen des Schönen, Erhabenen und anderen mehr, teils von Allgemeinbegriffen ihres Darstellungsgehalts und Formprinzips ab. Diese deduktive Begriffsbildung ist von der wissenschaftlichen Kunstforschung längst verlassen worden, und wenn auch die Begriffe des Plastischen, des Malerischen usw. festgehalten wurden, so haben doch Kunsthistoriker wie Riegl und besonders Schmarsow früh genug begonnen, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen und die althergebrachten durch neue, aus der empirischen Betrachtung gewonnene Begriffe zu ergänzen [3]). Auch hat Schmarsow die von Künstlern kommenden Anregungen, vor allem Adolf Hildebrands Gedanken, von Anfang an für die Theorie der bildenden Kunst kritisch zu verarbeiten gesucht und die Ergebnisse langjähriger Denkarbeit, wie Wölfflin selbst anerkennt, »zum System gefügt«. Nichtsdestoweniger weicht der Letztgenannte der Auseinandersetzung mit ihm und anderen Forschern aus, weil sie ein ganzes Buch füllen würde. Er unternimmt es, unbekümmert um die bisherigen, neue Leitbegriffe aufzustellen, denen er eine umfassendere Bedeutung beilegt.

[1]) Vgl. die Anzeige der »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« von M. Friedländer, Monatshefte f. Kunstwissensch. 1916, S. 189.

[2]) W. Kallab in der Besprechung von H. Spitzer, Herm. Hettners kunstphilos. Anfänge, Kunstgeschichtl. Anzeigen 1904, I, Nr. 3, S. 93.

[3]) Die Einführung der Begriffe »optisch« und »haptisch« (beziehungsweise »taktisch«) in die Stilanalyse z. B. ist Schmarsow und Riegl, Spätröm. Kunstindustrie, Wien 1899, I, S. 20 ff., zu verdanken; vgl. dazu schon Schmarsow, Beitr. z. Ästh. d. bild. Kunst III, S. 66 und Grundbegriffe d. Kunstwiss., Leipzig u. Berlin 1905, S. 6 ff.

Das optische Schema, das in ihnen seinen Ausdruck findet, soll in gleichem Maße bedingend für die darstellenden Künste wie für die Architektur und Dekoration sein. Allein es fragt sich doch, ob nicht auch den vorhandenen Kategorien nach der Begriffserweiterung, die sie durch die vorgenannten Forscher erfahren haben, schon solche übergreifende Geltung zuerkannt werden muß. Daß Wölfflin »polemische Absichten fern liegen«, ist ganz belanglos. Wer die Forschung um neue Ergebnisse bereichern will, dem liegt zum mindesten an den Punkten, wo sein System sich mit einem anderen berührt, die Pflicht »der Prüfung aller redlichen Versuche zur Förderung unserer Wissenschaft« ob, sei es auch nur in einem kritischen Anhang. Dieser an Tietze gerichteten Forderung Schmarsows[1]) durfte sich Wölfflin um so weniger entziehen, als er mit uns prinzipiell auf demselben Boden steht und nicht wie Tietze diese Fragen prinzipiell von der kunstgeschichtlichen Methode ausschließt. Führt er doch unter seinen Begriffspaaren selbst noch einzelne Kategorien wie »Malerisch« und «Tektonisch« mit. Versteht er sie aber in abweichendem Sinne, so war die Unhaltbarkeit der früheren oder anderer zeitgenössischer Begriffsbestimmungen zu erweisen. Dazu kommt, daß wir bei ihm außer den fünfmal zwei Grundbegriffen noch ein paar Allgemeinbegriffen begegnen, die er zum Teil in einem etwas unbestimmten, zum Teil in einem von dem bisherigen ganz verschiedenen Sinn anwendet, ohne diesen schärfer zu begrenzen (siehe unten). Wölfflin scheut den literarischen Ballast. Das macht seine Bücher für weitere Kreise zweifellos viel genußreicher, aber das ist ein mehr künstlerisches als wissenschaftliches Verfahren. Das Versäumnis Schmarsow gegenüber wiegt besonders schwer, — denn auf ihn trifft es nicht zu, daß »die Begriffsbildung der Kunstwissenschaft hinter der Tatsachenforschung zurückgeblieben« sei. In einer Zeit, die der letzteren, gewiß aus dringendem Bedürfnis, aber doch mit unglaublicher Einseitigkeit zugewandt blieb, hat Schmarsow Hand in Hand mit rein historischer Arbeit die Fortbildung der »begrifflichen Werkzeuge« gefördert und dabei fortgesetzt die Verständigung mit der Psychologie gesucht. Mit viel größerem Recht kann man daher heute sagen, daß die vorherrschende Richtung in der Kunstgeschichte es nicht verstanden oder versäumt hat, seine Gedanken aufzunehmen und zu verwerten, deren Bedeutung nur bei Psychologen und Ästhetikern volle Würdigung gefunden hat.

Weg und Ziel der eingehenden Auseinandersetzung mit beiden vorgenannten Forschern ist uns durch die einleitende allgemeine Kritik

---

[1]) Schmarsow, *Pro domo* usw. Sp. 968.

ihres Standpunktes bezeichnet. Ohne Frage haben wir mit Wölfflins »Grundbegriffen« anzufangen. Daß er sie »kunstgeschichtliche« nennt, kann uns darin nicht irre machen. In ihrer Anwendung auf die »innere« genetische Stilentwicklung, zumal einer besonderen Phase der neueren Kunstgeschichte, liegt ein gewisses Anrecht auf diese Benennung. Wenn sie aber Allgemeingültigkeit beanspruchen dürfen — und das trifft bei einigen von ihnen zweifellos zu — demnach zeitlose, durch die sich gleichbleibende psychophysische Organisation des Menschen bedingte gesetzmäßige Voraussetzungen allen Kunstschaffens bezeichnen, so erscheint es mir folgerichtiger, sie »kunstwissenschaftliche Grundbegriffe« zu nennen. Nicht sowohl die Abneigung gegen einen schon von anderer Seite gebrauchten Titel kann Wölfflin bestimmt haben, den engeren Sinn im Ausdruck hervorzuheben, als seine Gesamtauffassung. Der »Kunstgeschichte« einen neuen vertieften Sinn zu geben, ist offensichtlich sein Bestreben, — vor der Erweiterung des Gesamtbegriffs zu dem umfassenderen der »Kunstwissenschaft« schreckt auch er zurück. Angesichts seiner rein systematischen und keineswegs genetischen Betrachtungsweise kann ich freilich darin nur ein Stehenbleiben auf halbem Wege erkennen und den letzten Grund dafür in einer gewissen Ratlosigkeit, die Fülle der Erscheinungen einem anderen System als der vergleichenden Stilkunde unterzuordnen. Mit empirisch abgeleiteten Begriffen und Abstraktionen läßt sich in der Tat weder die Frage nach den Wurzeln des Kunstschaffens noch die nach den treibenden Kräften der Entwicklung wirklich klären. So ist mir aus dem Wunsche der Verständigung mit den von verschiedenen Gesichtspunkten beherrschten Beiträgen Wölfflins und Tietzes zur Prinzipienlehre unserer Wissenschaft die willkommene Pflicht erwachsen, den einmal eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen und meinen Versuch, die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe zu den Ergebnissen der neueren Psychologie in Beziehung zu setzen, der unter dem knappen Zeitmaß eines Kongreßvortrages auf Andeutungen beschränkt bleiben mußte, in wesentlichen Punkten durch einige Ausführungen zu ergänzen. Im zweiten Teil dieser Abhandlung, der es mit Tietze zu tun haben wird, sollen dann vor allem diejenigen Begriffe erörtert werden, die mit besserem Recht als »kunstgeschichtliche« im engeren Sinne angesprochen werden können. Die Gliederung des Gedankenganges wird so dem Zusammenhange von den Oberstufen der systematischen Kunstwissenschaft bis zum Unterbau der empirischen Tatsachenforschung der Kunstgeschichte folgen können. Um mich aber nicht eines rein subjektiven Maßstabes zu bedienen, wenn auch die letzte Entscheidung für jeden nur durch die Nachprüfung an diesem getroffen werden kann, und um mich nicht des

gleichen Versäumnisses schuldig zu machen, dessen ich die Fachgenossen zeihe, — sollen meine Aufstellungen hier im Verein mit einem vergleichenden Rückblick auf Schmarsows Grundanschauungen entwickelt werden. Weisen doch diese und selbst manche seiner einzelnen Begriffsbestimmungen schon in die gleiche Richtung. Jedenfalls aber glaube ich auch heute noch der Kunstwissenschaft einen sehr nützlichen Dienst zu leisten, wenn ich sie zuvor auf einen möglichst kurzen und faßlichen Ausdruck bringe. Für die Wissenschaft gilt so gut wie für die Kunst das Gesetz der Kontinuität, das nicht ungestraft, d. h. hier nicht ohne Einbuße schon erarbeiteter wertvoller Erkenntnis, verletzt wird.

Das System der Künste ist von Schmarsow auf wenige einfache Grundgedanken aufgebaut worden, die in einem beherrschenden Gesichtspunkt gipfeln. Dieser einheitliche Gedankengang durchzieht alle seine theoretischen Schriften [1]). Er entwickelt ihn aus dem Allgemeinbegriff der Kunst, in der er die »schöpferische Auseinandersetzung« des Menschen mit der Umwelt erkennt. Von dem Menschen als Subjekt (und Objekt) nimmt diese demnach ihren Ausgang [2]). Ausdruckstätigkeit bildet den Urquell allen Kunstschaffens. In der menschlichen Organisation selbst aber liegt die Grundbedingung, daß es sich von jeher nach ihrer doppelten Auffassungsform, der zeitlichen und der räumlichen, in zwei getrennte, wenngleich nicht jedes Zusammenhanges entbehrende Reiche scheidet; der musischen Künste auf der einen und der bildenden auf der anderen Seite, von denen das eine vorwiegend der Offenbarung der Innenwelt unserer Vorstellungen und Gefühle in sukzessiver, das andere der Spiegelung der Außenwelt in simultaner Anschauung dient.

Die Ausdruckstätigkeit wird hier wie dort durch den Rhythmus geregelt, den Schmarsow als allgemeines Lebensprinzip, gleichsam als »Hausgesetz« unseres psychophysischen Organismus ansieht. Sie besteht gewissermaßen schon mehr oder weniger in rhythmischer Betätigung. Denn auch die sogenannten ästhetischen Elementargefühle des Rhythmus, der Proportion und Symmetrie wurzeln — das ist die

---

[1]) Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Leipzig 1896/7 und 1899, I—III; Schmarsow, Grundbegr. d. Kunstwiss., Berlin u. Leipzig 1905; Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bild. Künsten, Leipzig 1903; Schmarsow, Völkerpsychologie und Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1907, II, S. 305 ff. u. S. 469 ff.; Schmarsow, Anfangsgründe jeder Ornamentik, ebenda 1910, V, S. 321 ff.; vgl. im einzelnen auch das Sachregister der Erläuterungen zu Lessings Laokoon, Leipzig 1907. R. Hamanns Ber. im Archiv f. Kulturgesch. 1910, VIII, S. 488 ff. erschöpft nicht das Wesentliche (siehe unten).

[2]) Schmarsow, Unser Verhältnis usw. S. 19 ff., sowie Grundbegr. usw. S. 30 ff. und in kurzer Zusammenfassung Plastik, Malerei u. Reliefkunst, Beitr. usw. III, S. 218 ff. Von der Beziehung auf das Darstellungsobjekt ist im folgenden abzusehen.

zweite Folgerung, die Schmarsow aus der Grundvoraussetzung über den Ursprung des künstlerischen Schaffens zieht — in der Natur der menschlichen Psyche. Sie werden von Schmarsow einerseits aus den rhythmischen Lebensfunktionen (Herzschlag, Atmung, Gang), anderseits von dem bilateralen (symmetrischen) Bau des menschlichen Körpers abgeleitet. In einfühlender Zergliederung primitiver Schmuckformen und architektonischer Werke hat er wiederholt ihre künstlerische Entfaltung von der untersten zu höheren Stufen empor verfolgt [1]. Für die Raumkünste tritt als weitere Grundvoraussetzung aller bildnerischen oder baukünstlerischen Gestaltung die dreidimensionale Raumanschauung hinzu, die wiederum den Gegenstand einer seiner feinsinnigsten kunsttheoretischen Betrachtungen bildet [2]. Hier wird der enge Zusammenhang der einzelnen Dimensionen mit den allgemeinen körperlichen Lebensgefühlen des Menschen aufgedeckt, wie er auch im Sprachgebrauch seine Spiegelung findet: die Beziehung der Vertikale zum Gefühl der Selbstbehauptung und der Freiheit, der Horizontale zum Bewußtsein unserer körperlichen Ausdehnung und Berührung mit den Dingen der Außenwelt, der Tiefenachse zur Erfahrung aller räumlichen Fortbewegung und Ortsveränderung. Damit aber gewinnen diese Grundrichtungen schon die Bedeutung von Dominanten der Plastik, Malerei und Architektur in entsprechender Folge, — während ihre Verknüpfung und ihr ständiger Austausch in jeder Gattung das Maß ihrer Annäherung an das Wesen einer der Schwesterkünste bedingt. Zugleich werden die Dimensionalgefühle und die ästhetischen Elementargefühle paarweise zueinander in Beziehung gebracht: die Senkrechte zur Proportionalität, die Breitenachse zur Symmetrie, die Tiefenrichtung zum Rhythmus, — derart, daß die letzteren in jeder von den ersteren ihre vollkommenste Verwirklichung finden.

Aus dem Obersatz von der Bedingtheit des gesamten künstlerischen Schaffens durch die menschliche Organisation ergibt sich endlich bei Schmarsow für die Ästhetik der Raumkünste noch ein dritter Gesichtspunkt, der wiederum mit unserer dreidimensionalen Raumanschauung zusammenhängt, aber ihre Geltung im Bereich der bildenden Kunst erheblich einschränkt. Dieser Gedanke entspringt aus der Erkenntnis einer Doppelung unserer raumsinnlichen Auffassung der Umwelt, die einerseits auf den Sinnesempfindungen des Gesichts, anderseits auf denen des Tastsinns beruht. Die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Weltbilde muß deshalb eine verschiedene Richtung nehmen, je nachdem sie sich nur auf Grund rein optischer zweidimensionaler

[1]) Schmarsow, Unser Verhältnis usw. S. 111 ff. und Grundbegr. usw. S. 55 ff.

[2]) Schmarsow, Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. Ber. d. Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Leipzig 1896, S. 44 ff.

Anschauungsweise vollzieht oder der Gesichtssinn nur als Vermittler einer mit haptischen Eindrücken verknüpften kubischen Formvorstellung wirkt. Diese Unterscheidung fällt im wesentlichen mit dem Gegensatz fernsichtiger und nahsichtiger Betrachtung der Dinge zusammen, ein Gesichtspunkt, der auch von Riegl als bedeutsamer Faktor der Stilentwicklung in der Plastik zur Geltung gebracht worden ist [1]). Von Schmarsow ist sie unter der Anregung, aber in entschiedener Bekämpfung der Lehre Adolf Hildebrands durchgeführt worden, der die optische Anschauungsweise als die alleinberechtigte für die gesamte bildende Kunst hinstellt und daraus auch für die Rundplastik die bekannte Ansichtsforderung ableitet, nach der sich jedes Bildwerk dem Betrachter in einer einheitlichen Hauptansicht, dem sog. »Fernbild«, erschöpfend darstellen müsse. Schmarsow hingegen gelangt, indem er das fixierende und mit Blickbewegungen verbundene, gleichsam abtastende Sehen von dem akkommodationslosen Schauen mit parallelen Blickachsen als verschiedene Funktion des Sehorgans trennt, zur Scheidung des sog. »Tastraumes«, der sich zum »Gehraum« erweitert, und des jenseits der Akkommodationsgrenze liegenden »Sehraumes« [2]). Er erhält dadurch für jede der Künste ein besonderes Bereich mit eigener Gesetzmäßigkeit.

Dieses ganze, hier in äußerster Vereinfachung wiedergegebene Gedankensystem gewinnt nun vor anderen neueren theoretischen Grundlegungen ein Vorzugsrecht auf das Vertrauen des psychologisch geschulten Forschers. Denn es hält sich gleich weit entfernt von abstrakter Begriffsbildung wie von rein empirischer Ableitung der Grundbegriffe. Vielmehr bietet es in seinem Angelpunkt, der in der menschlichen Organisation liegt, der Psychologie die Handhabe, um seine Folgerungen an ihren Erkenntnissen im einzelnen zu erhärten oder zu berichtigen. Dadurch vermögen wir sie erst zu klar erfaßten Prinzipien zu entwickeln. Diese Forderung aber erhebt sich, schon wenn man den Schmarsowschen Grundgedanken auch nur in dem Sinne anerkennt, daß die psychophysische Anlage des Künstlers innerhalb der allgemein menschlichen Natur einen nach gewissen Seiten der Sinnesbegabung bevorzugten, nicht jedoch von ihr wesensverschiedenen (oder gar pathologischen) Typus darstellt. Und die Psychologie bietet heute in der Tat eine beträchtliche Summe fruchtbarer Ergebnisse, welche sich für unsere Aufgabe verwerten lassen. So will ich hier versuchen, die Hauptrichtungen zu weisen, nach denen

---

[1]) Riegl, a. a. O. S. 20 ff. u. S. 67 ff.

[2]) Schmarsow, a. a. O. S. 54 ff. und Beitr. z. Ästhet. usw. III, S. 43 ff., S. 102 ff. u. S. 154 ff., sowie Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung, Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1914, IX, S. 66 ff. oder Ber. d. Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 1913, S. 246 ff.

von den durch Schmarsow aufgestellten Gesichtspunkten zur zeitgenössischen psychologischen Forschung Brücken geschlagen werden können.

Mit welchem Rechte, lautet die erste Frage, dürfen wir Ausdruckstätigkeit als ursprüngliche oder gar als bleibende Triebfeder des künstlerischen Schaffens ansehen? Über das Wesen und den Unterschied solcher Betätigung von anderen Arten menschlicher Tätigkeit belehrt uns zunächst die völkerpsychologische und soziologische Forschung [1]). Als ihr wesentliches Merkmal gilt, daß sie sich nicht wie die Zwecktätigkeit, auf die Erfüllung bestimmter, von der Außenwelt gestellter Forderungen richtet, sondern aus innerer Nötigung entspringt. Durch diesen starken inneren Antrieb unterscheidet sie sich auch von der dritten Grundform, — der Spieltätigkeit, welche in den Dienst einer selbstgestellten Aufgabe tritt und ihre Befriedigung mehr in der Betätigung selbst als in der Erreichung des Zieles findet. Man wird auch vom Standpunkt Schmarsows einräumen müssen, daß das künstlerische Schaffen auf seinen höheren Stufen in diesem Sinne jedenfalls nicht mehr den Charakter reiner Ausdruckstätigkeit behält, sondern eine mit bewußter Zwecktätigkeit, wie sie schon die Beherrschung jeder Technik erfordert, gemischte Tätigkeitsform darstellt. Zudem liegen in den primitiven Kulturen elementare Kunstäußerungen nebeneinander, die zum Teil eher den Spieltrieb, teilweise aber auch ein Ausdrucksbedürfnis zum Anlaß haben. Rechnen wir zu den ersteren den Zeitvertreib, dem einzelne Naturvölker in rhythmischen oder rein mechanischen Kritzeleien und Markierungen auf Felsen, Steinen oder Bäumen nachhängen, so dürfen wir in den malenden (beziehungsweise zeichnenden) und gestaltnachbildenden Gebärden der Primitiven die andere Art geistiger Einstellung erkennen [2]). Doch werden wir im ersteren Falle wohl den eigentlichen Anfang künstlerischer Tätigkeit erst da setzen dürfen, wo in das zufällig entstehende Gebilde der Hand eine gegenständliche Vorstellung, sei es Menschen- oder Tiergestalt, hineingesehen und dann das erstere bewußt vervollkommnet oder gar frei wiederholt wird. Dann aber fehlt auch jenem spielenden Schaffen ein begleitendes Ausdrucksverlangen so wenig wie eine gestaltende Ab-

---

[1]) Vgl. besonders den klärenden Aufsatz von A. Vierkandt, Ausdrucks-, Spiel- und Zwecktätigkeit in ihrer Bedeutung für Volkstum und Kultur, Die Geisteswissenschaften 1913/4, I, Nr. 35, S. 955 ff. u. Nr. 36, S. 980 ff.; Wundt, Völkerpsychologie 3. Aufl., Leipzig 1911, I, 1, S. 92 ff.; Schmarsow, Unser Verhältnis usw. S. 25 ff., sowie Völkerpsychologie und Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1907, II, S. 319 ff.

[2]) Vgl. A. Vierkandt, Das Problem der Felszeichnungen und der Ursprung des Zeichnens, Archiv f. Anthropol. N. F., VII, S. 110 ff., sowie über den motorischen Charakter des spielenden Zeichnens Th. W. Danzel, Die Anfänge der Schrift, Leipzig 1912, S. 12 u. S. 70; Wundt, a. a. O. I, 1, S. 170 ff. unterscheidet bereits die beiden oben bezeichneten Arten naturnachahmender Gebärden.

sicht. Daraus erhellt, daß auch die einfachsten Erzeugnisse, die mit den Schöpfungen der hohen Kunst wesensverwandt erscheinen, ihre Entstehung einer gewissen Zielstrebigkeit verdanken, die nach dem Ausdruck eines inneren Bildes (beziehungsweise Erlebnisses) ringt. In dieser objektiven Zielsetzung liegt eben der Unterschied des künstlerischen Ausdrucksstrebens von dem gewöhnlichen durch ein beliebiges Gefühlserlebnis hervorgerufenen Ausdrucksverlangen, mit dem es im übrigen einen gleichartigen Ablauf zeigt. Denn es dient wie dieses zugleich der Entladung, Steigerung und allmählichen Beruhigung des Gefühls [1]. In den unentwickelten Anfängen seiner Betätigung findet es — und das gilt sowohl von den Künsten des Auges wie denen des Ohres — sein Genügen schon in der Befriedigung des Urhebers selbst als Betrachters oder Hörers. Wie bei jeder Ausdruckstätigkeit — die rein reflektorische der unwillkürlichen Gebärden oder Lautäußerungen ausgenommen — verknüpft sich aber alsbald auch mit der künstlerischen, zumal auf höheren Entwicklungsstufen, das Mitteilungsbedürfnis, — wodurch eben die Betätigung mehr und mehr den Charakter einer mit Zwecktätigkeit vereinigten Mischform annimmt. Es führt jedoch hier sogleich über die einmalige flüchtige Ausdrucksbewegung des Alltagslebens hinaus zu schöpferischer Wirkung. Geht doch die Darstellung des Gefühlserlebnisses höchstens in mimischen Tänzen der Naturvölker im gegebenen Augenblicke auf. Jede andere Betätigung des Kunsttriebes hingegen schlägt sich auch in den Zeitkünsten in bleibenden, d. h. auf Wiederholung berechneten Wort- oder Tonfolgen als primitive Dichtung oder Musik nieder. In dem Umstande aber, daß bei den bildenden Künsten die Darstellung von vornherein in die Herstellung eines auch im materiellen Sinne bleibenden Gebildes ausläuft, wird man kaum noch ein unterscheidendes Merkmal künstlerischer Ausdruckstätigkeit erblicken dürfen. Wir haben es vielmehr hier und dort nur mit einer durch die besondere Art der Sinnestätigkeit bedingten Verschiedenheit seiner Objektivierung zu tun.

So hält Schmarsows Grundgedanke durchaus vor der soziologischen und psychologischen Nachprüfung stand, da er ja das künstlerische Ausdrucksverlangen schon als Antrieb zu »schöpferischer Auseinandersetzung« mit der Umwelt auffaßt. Wir dürfen ihn aber durch die engere Bestimmung ergänzen, daß sich dasselbe allemal auf die Vergegenwärtigung (Verdeutlichung) einer dem schaffenden Subjekt vorschwebenden Phantasievorstellung richtet. Das Phantasieerlebnis bildet den Ausgangspunkt aller menschlichen Kunsttätigkeit. Demnach hat die psychologische Analyse des künstleri-

---

[1]) E. Meumann, System der Ästhetik, Leipzig 1914, S. 52 ff.

schen Schaffens beim Begriff der Phantasie einzusetzen [1]), — der noch um die Wende des Jahrhunderts im gesamten Forschungsgebiet der Psychologie eines der dunkelsten Kapitel genannt werden konnte. Heute aber liegen die Voraussetzungen ungleich günstiger. Wir verdanken einer der jüngsten Richtungen der Seelenkunde, — der Psychologie des emotionalen Denkens, wichtige neue Aufschlüsse über das Wesen der Phantasietätigkeit [2]). Das Geheimnis, das dieses Reich des Geisteslebens früher umgab, hat sich gelichtet, und der vermeintliche Vorzug einer höheren Produktivität und Originalität, der ihm zuerkannt wurde, schwindet mehr oder weniger dahin. Die Phantasie kann nicht länger als ein besonderes Vermögen oder eine eigenartige Seelenkraft gelten. Vom psychologischen Standpunkt bedeutet sie vielmehr nichts anderes als ein logisch geregeltes synthetisches Arbeiten unseres Bewußtseins mit den sogenannten »Phantasievorstellungen«. Auf den letzteren allein beruht die Eigenart dieses ganzen Vorstellungsablaufs. Ihnen kommen nur als scheinbare Merkmale im Gegensatz zu den Wahrnehmungs- und Erinnerungsvorstellungen die Eigenschaften der Neuheit (Originalität) und Willkürlichkeit (Spontaneität) zu. Und doch entstammen sie so gut wie die letzteren der vorhergehenden inneren Erfahrung und bestehen wie sie aus reproduzierten Elementen, — nämlich aus früheren Vorstellungsdaten. Der psychische Akt der Reproduktion gewinnt für unser gesamtes Geistesleben noch umfassendere Bedeutung, nachdem durch die Psychologie des emotionalen Denkens festgestellt worden ist, daß er keineswegs, wie die ältere Assoziationslehre annahm, durchweg von bewußten Assoziationen ausgelöst wird, — sondern daß neben der Berührungs- und Ähnlichkeitsassoziation die sogenannten mittelbaren (zufälligen und unbewußten) und die Gefühlsassoziationen eine maßgebende Rolle dabei spielen. Die treibenden Kräfte der reproduktiven Vorgänge liegen bei den Phantasievorstellungen mehr auf der emotionalen Seite des psychischen Lebens. So erklärt es sich, daß die aus dem gesamten Bewußtseinszusammenhange gelösten Elemente — und das können sowohl reproduzierte Sinnesempfindungen als auch Vorstellungsdaten gegenständlicher oder begrifflicher Art sein — zu neuen, scheinbar völlig unvermittelt auftretenden Vorstellungen, d. h. eben zu Phantasievorstellungen, verschmelzen. Fehlt diesen auch das Gegenwärtigkeits- und das Er-

[1]) E. Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 52 u. S. 110; Wundt, a. a. O., 2. Aufl., Leipzig 1908, III, S. 20 ff.; M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 79 u. S. 250 ff.

[2]) H. Maier, Psychologie des emotionalen Denkens, Tübingen 1908, S. 67 ff., S. 72 ff., S. 102 ff. u. S. 454 ff.; vgl. dazu E. Mach, Erkenntnis und Irrtum, S. 155 ff. und das unten (S. 19) zitierte Werk von Ribot.

innerungszeichen der Wahrnehmungs- oder Erinnerungsvorstellungen, so haftet ihnen doch in gleichem Maße wie jenen ein Auffassungsbegehren an, das den weiteren Vorstellungsablauf logisch regelt. Es kann mit einem vorwiegend erkenntnistheoretischen (kognitiven) oder praktischen (volitiven) Interesse verknüpft sein, wie es die Phantasietätigkeit innerhalb der Wissenschaft oder aber im wirtschaftlichen, sozialen und politischen Leben leitet. Es kann sich aber auch schon in der bloßen Synthese der Phantasievorstellungen selbst erschöpfen, um die Entladung einer affektiven Spannung zu bewirken. Im letzteren Falle dürfen wir von reiner Phantasietätigkeit sprechen, wie sie das künstlerische Schaffen, wenngleich nicht ausschließlich dieses (siehe unten), kennzeichnet und mit gemeinverständlichem Ausdruck »Einbildungskraft« genannt werden kann. Vom psychologischen Gesichtspunkt betrachtet, macht dieses Phantasiespiel reproduktiver Gegebenheiten das ästhetische Erlebnis des schaffenden Künstlers (und das durch seine Wiederholung bedingte des Genießers) aus. Seinem Ausdrucksverlangen, das zugleich ein »Auffassungsbegehren« enthält, schwebt als Ziel die Klärung und Entfaltung einer Grundvorstellung und einer mit ihr verknüpften unentwickelten Stimmung vor. In dem dadurch angeregten Ablauf der ihm zuwachsenden Phantasievorstellungen, aus denen er das ästhetische Objekt gestaltet, erreicht das nach Ausdruck ringende Gefühl seine Sättigung und zugleich eine Erhöhung [1]). Der oben hervorgehobene Unterschied sowie anderseits die Übereinstimmung der künstlerischen und der allgemeinen Ausdruckstätigkeit erscheint damit psychologisch aufgeklärt und Schmarsows Wesenbestimmung des Kunstschaffens in ihrem berechtigten Umfange gesichert. Es ist die reichere Betätigung der Reproduktion, was diesem den produktiven, gleichsam »schöpferischen« Charakter verleiht. Die bildende, zwecktätige Arbeit des Künstlers hingegen ist an sich, mag es sich dabei um Herstellung oder um bloße Darstellung des ästhetischen Objektes handeln, um Kunstwerk oder Kunstleistung, nur insoweit ein Faktor (beziehungsweise eine Nebenbedingung) dieser zeugenden Phantasietätigkeit, als der innere Vorstellungsablauf ohne sie gar nicht zustande kommen oder doch ein unvollständiger bleiben würde [2]) — also höchstens ein äußeres und keineswegs ein entscheidendes

[1]) Meumann, System der Ästhetik S. 53/4; in bezug auf die teleologische Struktur des ästhetischen Objekts trifft Broder Christiansen, Philosophie der Kunst, Hanau 1909, S. 152 ff. u. S. 178 ff., im wesentlichen mit den Ergebnissen von H. Maier zusammen.

[2]) Die Überschätzung der technischen Darstellungsmittel (Werkmotiv) als Wesensmerkmal der Kunst bei Meumann, a. a. O. S. 57 ff., ist auf diesen schon von K. Fiedler, Über den Ursprung des künstlerischen Schaffens, 1887, S. 78 ff. erkannten berechtigten Kern zurückzuführen.

Merkmal des Kunsttriebes —, der ja gar nicht unter allen Umständen wirksam in die Erscheinung zu treten braucht.

Die Erkenntnis, daß das reproduktive Phantasiespiel die eigentliche Triebkraft aller künstlerischen Tätigkeit darstellt, gibt uns bereits ein Kriterium an die Hand, mit dem sich die Tragweite eines der ältesten und gebräuchlichsten kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe nachprüfen läßt. Die starke Betonung, wenn nicht gar Überschätzung der naturnachahmenden Absichten der Kunst in älteren ästhetischen Systemen ist aus der Mißdeutung dieses Tatbestandes leicht zu verstehen. Die neuere Psychologie aber hat uns längst darüber belehrt, daß der reproduktive Faktor im Kunstschaffen keineswegs ein vollkommen gleichartiger ist. Die bahnbrechenden Forschungen von Théodule Ribot werden nicht nur seiner grundlegenden Bedeutung im emotionalen Denken gerecht und haben schon die Vorherrschaft der unbewußten und mittelbaren Assoziationen in der Phantasietätigkeit dargetan, sondern auch tiefgreifende Unterschiede festgestellt, die in der ganzen Struktur menschlicher Phantasiebegabung begründet sind und sich letzten Endes auf zwei Grundrichtungen der geistigen Veranlagung zurückführen lassen. Diese seien hier mit etwas abweichender Benennung als »anschauliche« und als »schweifende Einbildungskraft« *(imagination plastique* und *imagination diffluente)* bezeichnet[1]). Die erstere arbeitet vorwiegend mit Anschauungsbildern und durch haptische oder kinästhetische Eindrücke vermittelten räumlichen Vorstellungen. Die Assoziationen ergeben sich bei ihr hauptsächlich aus dem gegenständlichen Charakter der reproduktiven Elemente und sind von verhältnismäßig schwacher Gefühlsbetonung begleitet. Die Vorstellungsinhalte dieser Phantasierichtung zeichnen sich durch Klarheit aus, obwohl sie einen außerordentlichen Reichtum und eine große Mannigfaltigkeit ihrer Zusammensetzung aufweisen können. Es liegt auf der Hand, daß die bildende Kunst ihr bevorzugtes Gebiet ausmacht, doch greift sie auch auf die Dichtung und sogar auf die Musik über, wo beide sich zu schildernder Darstellung erheben, — anderseits aber noch stärker auf die praktische Lebenssphäre der technischen Erfindungen und Konstruktionen und sogar auf die theoretische der mathematischen Spekulation. Für die Reproduktion sind hier überall vorwiegend die objektiven Zusammenhänge der Dinge maßgebend. Ganz anders verfährt die schweifende Einbildungskraft. Die Anlässe der Reproduktion ergeben sich für sie durchgehends aus der augenblicklichen, zufälligen Gefühlslage des Subjekts. Die mittelbaren

---

[1]) Diese Ausdrücke nehmen bei wörtlicher Übertragung leicht eine mißverständliche Bedeutung an, während der erstere bei Th. Ribot, *L'imagination créatrice,* Paris 1900, in viel weiterem Sinne aufzufassen ist als in dem des uns geläufigen Begriffes.

und die Gefühlsassoziationen gewinnen geradezu das Übergewicht. Die Vorstellungen selbst entbehren hingegen der vollen Deutlichkeit und einer schärferen Begrenzung, zumal in räumlichem Sinne. Die Aufmerksamkeit haftet nicht sowohl an der Gesamtvorstellung als vielmehr an einer für die Grundstimmung besonders wertvollen Seite derselben. Wort- und Lautbilder sind mehr Gefühlszeichen als ihre Träger. Die Vorstellungszusammenhänge sind einfachere und losere. Wie sich die anschauliche Einbildungskraft vorzugsweise in den Künsten des Raumsinns, so betätigt die schweifende sich mehr in denen des Zeitsinnes und greift weniger ausgiebig als jene in das Nachbarreich hinüber. In der lyrischen Dichtung und in der musikalischen Schöpfung tritt sie wohl am reinsten in die Erscheinung. Doch genügen ein paar Hinweise auf die symbolistischen Bestrebungen in der Malerei, bei denen mehr oder weniger eine Verflüchtigung der Formen stattfindet, auf die Künstler von übersteigernder Ausdruckskraft wie Goya oder Daumier und die Meister der Karrikatur, auf die unendlichen Muster der Ornamentik (vor allem der islamischen), um darzutun, daß diese Phantasierichtung auch aus dem Reiche der bildenden Künste keineswegs ausgeschlossen ist.

Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß diese ganze Unterscheidung nur auf die theoretische Sonderung zweier Haupttypen der Phantasiebegabung hinausläuft, die in reinster Ausprägung ziemlich selten nachzuweisen sind. Bei der Mehrheit der Künstler hält die Phantasietätigkeit eine mittlere Richtung zwischen jenen äußersten Gegensätzen ein, ja sie kann in verschiedenen Werken ein und desselben Individuums unter dem Einflusse der Umgebung und zeitweiligen Lebensstimmung bald mehr dem einen, bald dem anderen Pol zustreben. Jede individuelle Begabung aber ist doch in der Regel nach der einen oder nach der anderen Seite stärker veranlagt und entwickelt. Und diese Feststellung erlaubt schon, in der bildenden Kunst wie in allen übrigen tiefgreifende Unterschiede des reproduktiven Gestaltungsprinzips zu erfassen. Die Bedeutung des Nachahmungstriebes läßt sich nunmehr vom psychologischen Standpunkt leicht mit dem Vorwalten der anschaulichen Einbildungskraft im Bereich der bildenden Kunst begründen, und man kann im Sinne mancher älteren Kunsttheorie von dem imitativen Prinzip sprechen, wie auch Wölfflin an diesem Begriff festhält, wenn man sich dessen bewußt bleibt, daß er nicht allzu wörtlich verstanden sein will. Beruht doch die naturalistische Wiedergabe der vom Künstler unmittelbar gesehenen Dinge, an die man dabei in erster Linie denken wird, ebensogut auf einem reproduktiven Akt wie die Darstellung reiner Phantasiegebilde von lebhafter Anschaulichkeit, wenngleich im ersteren Falle das sich ein-

schiebende (vermittelnde) Vorstellungsbild des Künstlers einen viel geringeren Einschlag von reproduzierten Elementen (Sinnesdaten) aus seiner vorhergehenden inneren Erfahrung enthält. Allemal aber geht der Reproduktionsdrang mehr von Ding- (beziehungsweise anschaulichen) Vorstellungen (d. h. von Impressionen geschauter Sachinhalte) als vom subjektiven Gefühl des Künstlers aus. Die hohe Bedeutung des Reproduktionsaktes für sein Schaffen erhellt in der bildenden Kunst schon aus der umfangreichen vorbereitenden Arbeit, die erst die Vollendung jeder höheren Schöpfung ermöglicht. Denn was sind alle Vorstudien nach der Natur, durch die er seine Einbildungs- und Gestaltungskraft mit Formen zu erfüllen oder gar diese geradezu für die besondere Aufgabe aufzufinden trachtet, anderes als eine bewußte zwecktätige Fortsetzung des unbewußten reproduktiven Phantasieerlebnisses. Von dem imitativen Prinzip läßt sich unter dieser Voraussetzung auch der landläufige Begriff des Impressionismus als einer feinsten Auffassung der Natur von der Seite ihrer farbigen Erscheinung her ableiten. Erst durch die Zurückführung auf seine psychologische Wurzel kann die Bedeutung dieses Prinzips für die Kunstentwicklung richtig gewürdigt und der »stumpfe Begriff der Naturnachahmung« in seine mannigfachen Brechungen zerlegt werden[1]). So wenig sich aber das Imitative ausschalten läßt, so wenig darf es mit Wölfflin a priori dem erweiterten Begriff des Dekorativen (siehe unten) nachgestellt werden. Über die Frage endlich, ob es ein Entwicklungsgesetz im Sinne einer stetig fortschreitenden Vervollkommnung der Naturwiedergabe begründet, werden wir noch zu verhandeln haben. So umfassend aber auch die Bedeutung des imitativen Prinzips in den bildenden Künsten erscheint, so ergibt sich doch schon aus den psychologischen Voraussetzungen, daß ihm hier nicht die Alleinherrschaft zukommt, da auch die schweifende Einbildungskraft, wie wir sahen (siehe oben S. 20), nicht aus ihrem Bereich ausgeschlossen ist. In der Tat fällt es nicht schwer, ihre Betätigung in zahlreichen Kunstschöpfungen zu erkennen, in denen die Reproduktion der Phantasievorstellungen sichtlich mehr dem Ausdruck der Stimmung und Gefühlsweise des Schöpfers als der Objektivierung einer dinglichen Anschauung dient. Eine solche Kunstrichtung verdankt gerade der Gegenwart ihren Ursprung und den treffenden Namen des Expressionismus. Ein Rückblick auf die Kunstgeschichte belehrt uns jedoch darüber, daß expressionistische Bestrebungen wiederholt die Entwicklung beherrscht haben, — so z. B. die syrische Kunst der altchristlichen Zeit,

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 17 u. S. 238 ff. arbeitet selbst nur mit der Antithese des Imitativen und Dekorativen.

deren Anregungen dann in der Kunst des karolingischen Zeitalters eine Fülle wesensverwandter Erscheinungen hervorgerufen haben, darunter wohl als reifste erhaltene Frucht den Stil des Utrechtpsalters. Offenbar ist das germanische Kunstwollen überhaupt in seinem tiefsten Grunde mehr nach dieser Seite gerichtet, denn derselbe Drang schlägt immer wieder durch, sowohl in der frühromanischen Reliefplastik auf französischem Boden wie in der Spätgotik. Das berechtigt uns, nach einem allgemeineren Gegenbegriff zu forschen, der dieses dem imitativen entgegengesetzte Gestaltungsprinzip decken würde und im modernen Expressionismus wieder nur seine besondere Zuspitzung erfahren hätte. Nach dem psychologischen Tatbestande dürfen wir wohl am ehesten von einem emotionalen oder aber von einem dynamischen Gestaltungsprinzip sprechen, da für alle einschlägigen Kunstwerke die Unterordnung der Form unter einen lebhaften Bewegungszug bezeichnend ist.

Daß sich in der gesamten bildenden Kunst (sowie in den Künsten des Zeitsinnes) zwei gegensätzliche Grundrichtungen nachweisen lassen, von denen die eine der objektiven Wiedergabe der sachbezeichnenden Formen mit der ihnen anhaftenden mehr oder weniger allgemeingültigen Gefühlsbetonung zustrebt, die andere hingegen diese Formen zum Ausdruck des Künstlertemperaments oder einer subjektiven Stimmung mehr oder weniger umbiegt, hat auch die neuere Kunstforschung unabhängig von der psychologischen Analyse der Phantasietätigkeit erkannt [1]). Die Ausdrucksmittel, durch die eine solche subjektive Absicht erreicht wird, sind in diesen Untersuchungen schon eingehender, wenngleich nicht durchweg einwandfrei erörtert worden. Sie bestehen in Gefühlssymbolen, nämlich in gewissen Linienzügen (beziehungsweise Tonfolgen) und rhythmischen oder dynamischen Verhältnissen, welche in die Bilder (beziehungsweise Träger) der gegenständlichen Sachinhalte eingeführt werden, soweit als deren Grundbedeutung dabei noch erkennbar bleibt. Ihre ästhetische Wirkung sollen diese Zeichen auf dem Wege der Einfühlung oder rückläufigen Assoziation vermöge ihrer Ähnlichkeit mit menschlichen Haltungs- und Ausdrucksgesten (beziehungsweise Lautgebärden) üben, was zum mindesten in weitem Umfange einzuräumen ist. Aus diesem ständigen Kampf des imitativen und des emotionalen Gestaltungsprinzips

---

[1]) M. Deri, Versuch einer psychologischen Kunstlehre, Stuttgart 1912, S. 34 ff.; vgl. auch seine Ausführungen über Expressionismus in dem Sitzungsber. der kunstgeschichtl. Ges. Berlin 1915, III, S. 10 ff. Aus diesem Gesichtspunkt erhält auch die von W. Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 31 ff., S. 43 ff. usw. aufgebrachte Unterscheidung eines eigenartigen nordischen Formwillens von dem klassischen erst ihre psychologische Begründung und richtige Begrenzung.

findet der Gegensatz naturalistischer und idealisierender Kunst zum guten Teil seine Erklärung.

Soweit diese Ergebnisse als zutreffend anerkannt werden dürfen, bieten sie eine vollkommene Bestätigung der Folgerungen, welche oben aus den Ribotschen Forschungen gezogen wurden. Dagegen bleibt der Versuch, auf den überwiegenden Anteil, den die Gestaltung in den einzelnen Künsten an dem objektiven oder subjektiven Verfahren und demgemäß an den verschiedenen (Sinnes-, Ding-, Vorgangs- und Allgemein-) Gefühlen nimmt, unter gleichzeitiger Berücksichtigung der besonderen Sinnestätigkeiten (des Gesichts, Gehörs, Getastes) ein System der Künste zu begründen, allzu einseitig, — weil er der besonderen Struktur jeder Kunst zu wenig Rechnung trägt. Ist es doch nicht einmal möglich, die allgemeine Wesensbestimmung der Kunst und des künstlerischen Schaffens aus der Phantasietätigkeit allein abzuleiten. Denn die Phantasiebegabung, unter der wir nur eine besonders starke Fähigkeit zu freier Reproduktion von gefühlsbetonten Elementen unserer gesamten inneren Lebenserfahrung verstehen, bildet in schwächerem Grade eine Seite der allgemeinen menschlichen Psyche, und ihre Betätigung stellt nur die Rückwirkung unserer Innenwelt auf die äußere Welt dar und erstreckt sich auch auf die praktische (volitive) und theoretische (kognitive) Lebenssphäre. Aber selbst innerhalb des rein affektiven Phantasiespiels beschränkt sie sich nicht auf die Hervorbringung von Kunstwerken. Vielmehr sind auch die Gebilde der Mythologie und der religiösen oder philosophischen Spekulation auf die Geistesarbeit des phantasiebegabten Menschentypus höheren Grades zurückzuführen, hinter dem auf der einen Seite die sogenannten Phantasten auf einer Vorstufe schöpferischer Befähigung zurückstehen, während eine gesteigerte Produktivität der Phantasietätigkeit auf der anderen Seite zu den psychopathischen Zuständen des Doppelich und des Wahnsinns hinüberführt [1]).

Um das Reich der Kunst innerhalb des menschlichen Phantasieschaffens abzugrenzen, bedarf es also ergänzender Bestimmungen. Eine solche ist zwar mit der Feststellung gegeben, daß die künstlerische Reproduktion der Phantasievorstellungen durchweg an einem sinnlichen Träger, sei es an den Formen und Farben der Malerei, sei es an den Tönen und Worten der Musik und Dichtung, in die Erscheinung tritt und ohne ihn gar nicht ihre volle Verwirklichung finden kann (siehe oben S. 18). Aber so bedeutsam dieser Umstand für die Gliederung der Gesamtreihe der Künste nach Sinnesgebieten erscheint,

---

[1]) Vgl. über die umfassende Betätigung der Phantasie und ihre pathologische Wucherung Ribot, a. a. O. S. 117 ff. u. S. 261 ff.

so bildet doch auch er kein schlechterdings unterscheidendes Merkmal den letzterwähnten Phantasieschöpfungen gegenüber, da sich die Ausbildung mythologischer und religiöser Vorstellungen ebensowenig im wortlosen Denken vollendet, geschweige denn ihre Objektivierung für die menschliche Gemeinschaft erhält wie eine epische Fabel oder eine lyrische Stimmung. Im gleichen Verhältnis würde die konstruktive Zeichnung einer Maschine zu einem architektonischen Entwurf stehen. Zum Kunstwerk wird ein versinnlichtes Phantasieerlebnis erst, indem es in den Aufbau einer besonderen Gesetzmäßigkeit eingeht, welche wir zusammenfassend als das Formprinzip der Kunst bezeichnen dürfen. Daß der ästhetische Eindruck und das ästhetische Werturteil durch das Zusammenwirken mehrerer Faktoren, und zwar der Sinnes-, Inhalts- und Formgefühle, zustande kommt, ist durch die neuere psychologische Untersuchungsmethode der Zerlegung der Urteilsbildung in ihre einzelnen zeitlichen Phasen erwiesen [1]). Von den auf sie begründeten ästhetischen Bewertungen eines Kunstwerks (oder eines anderen ästhetischen Objekts) zeigen die auf Grund der Formgefühle abgegebenen Urteile untereinander die geringsten individuellen Abweichungen. Daraus erhellt, welche tiefgreifende Bedeutung dem formalen Aufbau desselben zukommt. Unter den Formgefühlen aber ist hier nicht die der Sondergestaltung (Gestaltqualität) des gegenständlichen Inhalts anhaftende Gefühlsbetonung zu verstehen, die wegen ihrer engen Beziehungen zu den Dingvorstellungen vielmehr den Inhaltsgefühlen zuzurechnen ist, sondern es handelt sich in der Hauptsache um die sogenannten ästhetischen Elementargefühle des Rhythmus, der Symmetrie, Proportion und Harmonie. So bestätigt die psychologische Analyse wiederum, was schon von Schmarsow als ein Hauptfaktor aller künstlerischen Gestaltung erkannt worden ist (siehe oben S. 12/13). Über den Ursprung dieser »halb logischen, halb sinnlichen Komplikationsgefühle« [2]), deren Geltung im Sinne einer übergreifenden Ordnung quantitativer und qualitativer Beziehungen sich auf verschiedene Sinnesgebiete und damit sowohl auf die innere Erfahrung des Zeitsinns wie auf die äußere des Raumsinns erstreckt, gehen die Anschauungen der Psychologen und Ästhetiker im einzelnen noch mehrfach auseinander, wenngleich sie allgemein mit Schmarsow darin

---

[1]) Meumann, Ästhetik der Gegenwart S. 86 ff.; Dessoir, a. a. O. S. 154 ff.; Emma v. Ritoók, Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1910, V, S. 356 ff. und besonders S. 535 ff. über die Bedeutung der einzelnen Faktoren für die Urteilsbildung. Ihr Zusammenwirken (beziehungsweise ihre relative Selbständigkeit) hatte schon C. v. Rumohr durchschaut; vgl. Dessoir, a. a. O. S. 161.

[2]) Dessoir, a. a. O. S. 162.

einig sind, daß dieselben ihre Wurzel in der psychophysischen Organisation des Menschen haben [1]). Ihr gemeinsamer Wurzelboden ist dann wohl in den kinästhetischen Körpergefühlen zu erkennen. Die Entstehung des optischen Symmetriegefühls aus dem Gleichgewichtsgefühl der Ruhestellung, dem auch der Bewegungsapparat des Sehorgans (beziehungsweise der Augenmuskeln) automatisch untergeordnet ist, und der Möglichkeit bilateraler Tast- und Greifbewegungen, mittels deren auch der Blindgeborene es gewinnt, dürfte einer psychogenetischen Erklärung keine Schwierigkeiten bieten. Aus den eigentlichen Bewegungsempfindungen aber scheint das Gefühl des Rhythmus zu entspringen, dem auf akustischem Gebiet die Vorherrschaft zufällt, das aber vermöge der Blickbewegungen auch für den Gesichtssinn und damit für die Raumkünste als Prinzip der Bewegung volle Gleichberechtigung mit dem entgegengesetzten der Symmetrie gewinnt. Volle Wirksamkeit in beiden Reichen kommt auch dem Gefühl der Proportionalität zu, das sich wahrscheinlich erst aus dem Rhythmus entwickelt und hier wie dort mit ihm Verbindungen eingeht, wie auch in der bildenden Kunst mit der Symmetrie, während diese im eigentlichen Sinne im eindimensionalen Zeitablauf keine Geltung hat. Nur im uneigentlichen Sinne kann also von Symmetrie in Dichtung und Musik gesprochen werden (es handelt sich dann eben um einen besonderen Fall von Proportionalität). Daß die ästhetischen Elementargefühle in der Kunst mehr eine dynamische als eine Erfüllung im Sinne der streng mathematischen Forderung finden [2]), ist durchaus einzuräumen und aus ihrer ganzen Entstehung leicht verständlich. Dagegen bedeutet es eine Unterschätzung ihrer maßgebenden Bedeutung für das Kunstgebilde, wenn man rhythmische und proportionale Tatbestände je nach der geistigen Einstellung des Beschauers (oder gar des Hörers) bald als subjektive Gefühlssymbole, bald als objektive Gegebenheiten der gegenständlichen Inhalte auffassen will [3]). Vielmehr muß ihnen in jedem Kunstwerk, sei es auch noch so naturalistisch, Genüge geleistet werden, wie sie anderseits in Verbindung mit dem einfachsten sinnlichen Träger zur Erzeugung der einfachsten Gebilde ausreichen, denen wir die Eigenschaft einer künstlerischen Leistung zuerkennen, z. B. eines geometrischen Ornaments, eines Trommelwirbels und dergleichen. In jeder höheren Kunst muß diese Forderung mindestens für dasjenige Elementargefühl erfüllt sein, dessen Entfaltung sozusagen zu ihrem Lebensprinzip gehört.

[1]) E. Mach, Die Analyse der Empfindungen, 6. Aufl., Jena 1911, S. 88/89 ff.; Fr. Jodl, Lehrbuch der Psychologie, Stuttgart u. Berlin 1908, II, S. 40 ff.; Dessoir, a. a. O. S. 117 ff.; vgl. Schmarsow, Grundbegr. S. 41, S. 55 ff. u. S. 84 ff.

[2]) Dessoir, a. a. O. S. 123 u. S. 177 ff. [3]) Deri, a. a. O. S. 45 ff.

Wir werden Schmarsow Recht geben dürfen, daß in der Architektur die Rhythmik (der Raumgestaltung), in der Plastik die Proportionalität (des struktiven Aufbaus der Gestalt), in der Malerei die Symmetrie (als dynamisches Gleichgewicht der beiden Bildhälften) das Grundgesetz der Komposition bestimmt. Nachdem wir uns aber davon überzeugt haben, daß der Begriff der künstlerischen Ausdruckstätigkeit vom psychologischen Standpunkt zum Begriff der reproduktiven Phantasietätigkeit fortgebildet werden mußte (siehe oben S. 17/18), werden wir die Befriedigung der ästhetischen Elementargefühle schärfer von ihm trennen müssen. Zwar soll nicht geleugnet werden, daß sich beide Absichten im künstlerischen Schaffen fortgesetzt verflechten, aber sie bilden doch nicht eine einheitliche Funktion, sondern üben nur Wechselwirkungen aufeinander aus, die erst in der Gesamtstruktur des Kunstwerks zum Ausgleich gebracht werden. Am klarsten tritt dieses Verhältnis in dem bekannten Unterschiede des Rhythmizomenon und Rhythmikon in der dichterischen Schöpfung zutage. Wortbilder und Wortfolgen treten schon in rhythmischer Gestaltung in das Bewußtsein des Dichters ein, müssen aber vielfach gekürzt, erweitert und umgestaltet werden, um sich dem durchgehenden Metrum zu fügen. So müssen nun auch die Bildmotive der Malerei, mögen sie an sich symmetrisch, proportional oder ganz regellos gebildet sein, durch gewisse Umbildungen der Architektonik der Fläche angepaßt werden, um in der Bildeinheit aufzugehen. Auf den ästhetischen Elementargefühlen baut sich also eine übergreifende Ordnung auf, in die der reproduktive Stoff der verschiedenen Sinnesqualitäten wie in eine Form gleichsam eingefüllt wird. Sie stellen eine mit dieser sinnlichen Phantasiearbeit Hand in Hand gehende phantasiemäßige Betätigung (Reproduktion) mathematischer Vorstellungen dar und dienen der Gliederung des Raum- oder Zeitausschnitts, der den Rahmen für das Gesamtgebilde abgibt [1]). Ihre enge Beziehung zum »Messen und Zählen« hat auch zur Folge, daß sie wie der mathematische Kalkül die Brücke zwischen der äußeren und inneren Erfahrung der Raumanschauung und des Zeitbewußtseins schlagen und für beide Reiche einen gemeinsamen Maßstab ergeben. Dadurch bestätigen sie zugleich die psychogenetische Einheit, d. h. den gleichartigen psychischen Ursprung aller Kunsttätigkeit. Einzeln oder zusammen bilden sie als abstraktes Formprinzip den zweiten Grundfaktor allen Kunstschaffens, den wir im Unterschied von dem reproduktiven (qualita-

[1]) Hier gilt in vollem Umfange, was schon Schmarsow, Über den Wert der Dimensionen usw., Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1896, S. 45 ff. u. S. 60 von den Dimensionalgefühlen erkannt hat: das kognitive Interesse an ihrer Reproduktion führt zur wissenschaftlichen, das rein affektive zur künstlerischen Vorstellungsbildung.

tiven) im engeren oben bestimmten Sinne das quantitative Gestaltungsprinzip nennen können, da allen ästhetischen Elementargefühlen gemein ist, daß sie meßbare Beziehungen innerhalb des Kunstwerks herstellen. Eine Ausnahme bildet allerdings das bisher von uns außer acht gelassene Harmoniegefühl, das die Einheit in der Mannigfaltigkeit qualitativer Beziehungen anzeigt [1]), aber vielleicht nur scheinbar. Da nämlich für die Konsonanz der Töne feststeht, daß das Wohlgefallen und Mißfallen an den musikalischen Intervallen bestimmten Verhältnissen der Schwingungszahlen ihrer physikalischen Reize entspricht, so darf man auch für die ästhetischen Wirkungen der Komplementärfarben oder Farbentriaden die Möglichkeit eines ähnlichen Tatbestandes noch nicht deswegen für ausgeschlossen halten, weil es noch nicht gelungen ist, ein solches Gesetz zahlenmäßiger Beziehungen zwischen unseren Farbenempfindungen und ihren äußeren Anlässen aufzudecken. Im übrigen erscheint schon die Funktion der vorbesprochenen drei Elementargefühle im ästhetischen Objekt bedeutsam genug, um die Regelung der quantitativen Verhältnisse als ein Wesensmerkmal jeden Kunstgebildes zu erweisen. Ein gut Teil aller Stilisierung der Formen beruht auf ihrer Erfüllung und läßt sich nicht auf die Einführung subjektiver künstlerischer Gefühlssymbole (siehe oben S. 22) beziehen. Nur vom Standpunkt einer einseitig gerichteten Inhaltsästhetik aber können die ästhetischen Elementargefühle unterschätzt oder gar auf außerästhetische Voraussetzungen zurückgeführt werden [2]). Zwischen der quantitativen Gestaltung (beziehungsweise dem Maßstab) eines Kunstwerks und seinem Vorstellungsinhalt besteht überdies ein gesetzmäßiges Abhängigkeitsverhältnis, für dessen Ausdruck in der neueren Ästhetik auch schon eine treffende Formel aufgestellt worden ist [3]). Diese »dynamische« Wirkung des »absoluten Quantums« müssen wir in das quantitative Prinzip mit einschließen. Da aber von den ästhetischen Elementargefühlen der Rhythmus innerhalb sämtlicher Künste die größte Tragweite besitzt und den anderen beiden gewissermaßen übergeordnet erscheint, wird man mit einigem Recht im allgemeineren Sinne auch von dem rhythmischen Gestaltungsprinzip sprechen und die gesamte quantitative Struktur des Kunstwerks in dieses mit einbegreifen dürfen.

Die Erkenntnis, daß in allem Kunstschaffen zwei gesonderte Triebe als Grundfaktoren zusammenwirken, erlaubt uns nunmehr eine Wesensbestimmung der Kunst nach inneren Merkmalen, d. h. eine psychologische Definition derselben aufzustellen und damit eine Anschauung

[1]) Jodl, a. a. O. II, S. 45 ff.; Dessoir, a. a. O. S. 117 ff. u. S. 173.
[2]) K. Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1901, I, S. 282 ff. u. S. 307 ff.
[3]) Dessoir, a. a. O. S. 142 ff. u. S. 148.

zu widerlegen, welche dieses Wort nicht als Gegenwert eines einheitlichen Begriffs, sondern nur als Sammelnamen verschiedener Arten künstlerischer Betätigung, die im Grunde nichts miteinander gemein haben [1]) (also eines rein formalen Begriffes) gelten lassen will. Kunst (als subjektive Tätigkeit) ist jede rhythmisch (beziehungsweise quantitativ) geregelte (rein affektive) reproduktive Phantasiegestaltung. Demnach ist ein Kunstwerk jedes durch Darstellung oder Herstellung aus ihr hervorgehende Gebilde und Kunst (als Erzeugnis menschlicher Kulturarbeit) die Gesamtheit der dadurch (in beständiger Wechselwirkung aufeinander) entstehenden künstlerischen Schöpfungen. Mit diesen schon wiederholt von mir ausgesprochenen und im mündlichen Vortrag erläuterten Begriffsbestimmungen [2]) werden die einschlägigen Phänomene von jeder anderen Art Geistestätigkeit und Geistesschöpfung abgegrenzt. Durch kein anderes Erzeugnis der menschlichen Hand oder der menschlichen Stimme werden beide Forderungen vollgültig erfüllt, während man in jedem Kunstgebilde neben dem einen Faktor zum mindesten einen ansehnlichen Bruchteil des anderen nachweisen kann. Durch eine haarscharfe Grenzlinie vermögen wir freilich die Kunst so wenig von der gesamten objektiven Kultur abzusondern, wie das künstlerische Schaffen von gewissen überwiegend auf praktische Zwecke gerichteten Fertigkeiten. Wie schon die alltägliche Rede mehr oder weniger von einem natürlichen Sprachrhythmus beherrscht wird, so nähert sich vollends jede schwungvolle oder gehobene rednerische Leistung der rhythmisch durchgebildeten Kunstprosa, wenn sie nicht gar den Charakter der Stegreifdichtung annimmt. Aus manchem geschmackvoll ausgeführten Gebrauchsgegenstand, den wir noch keineswegs als kunstgewerbliches Erzeugnis bewerten, spricht künstlerische Gestaltung zu uns. Die Kunst steht eben nicht außer Zusammenhang mit, sondern mitten in der gesamten Lebenssphäre des Menschen, und Kunstbegabung gehört, wenn auch in sehr ungleicher Verteilung, zum geistigen Allgemeinbesitz der Menschheit. Die Aufgabe wissenschaftlicher Begriffsbestimmung aber ist erfüllt, wenn es ihr gelingt, diejenigen Wesensmerkmale nachzuweisen, die in einer gewissen Vollständigkeit einer Erscheinung ihr eigentümliches Gepräge geben.

So leistet die Feststellung einer doppelten Ursache des künstlerischen Schaffens die Gewähr für die Einheit der Kunst als eines in sich zusammenhängenden Reiches unserer Geisteswelt und seiner

---

[1]) E. Grosse, Anfänge der Kunst 1894, S. 45 ff. u. S. 293 ff. und Kunstwissensch. Studien, Tübingen 1900, S. 7 ff.

[2]) Kongreß für Ästhetik usw. (Bericht) S. 330 u. Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1909, IV, S. 268.

schöpferischen Spiegelung im objektiven Kulturbesitz. Die neue Einsicht erweist aber auch umgekehrt ihre Fruchtbarkeit für die Erkenntnis der inneren Gliederung dieses Reiches in seine Einzelgebiete unter der gegebenen Voraussetzung seiner Zweiteilung nach der äußeren und inneren Anschauung des Raum- und Zeitsinnes, die im großen ganzen mit der Scheidung der Künste nach den beiden höheren Sinnen in zwei große Kreise zusammenfällt. War es vordem unmöglich, die Sonderung der verschiedenen Künste voneinander unmittelbar aus einer Spaltung der Phantasietätigkeit abzuleiten, und bliebe es ein ebenso aussichtsloses Beginnen, sie auf eine eindeutige Abstufung der ästhetischen Elementargefühle begründen zu wollen, so eröffnet sich sogleich ein gangbarer Weg, wenn wir das Mischungsverhältnis beider Bestandteile im einzelnen zum Ausgangspunkt ihrer Einteilung nehmen. Dann spaltet sich jeder der beiden Kreise zunächst in zwei Hälften, die hier wie dort in entsprechendem Verhältnis zueinander stehen, da sich in der einen das quantitative (beziehungsweise rhythmische), in der anderen das (sinnlich) reproduktive Gestaltungsprinzip als der übergeordnete Faktor zu erkennen gibt. Im Reich der musischen Künste, die sich in zeitlichem Ablauf an den Gehörssinn wenden, nimmt die Musik den einen, die Dichtung den anderen Halbkreis ein. In jener behauptet die formale Gestaltung der Tonsprache durch Rhythmus und Harmonie das Übergewicht über den reproduktiven Vorstellungsinhalt des sinnlichen Trägers, in der Dichtung hingegen die durch das beweglichste (sinnliche) Ausdrucksmittel, das Wort, reproduktiv geweckte innere Anschauung gegenständlicher Inhalte[1]), während der Wortlaut durch das Metrum oder den Sprachrhythmus nur seine dynamische Spannung und durch die Sprachmelodie seine musikalische Begleitung gewinnt. Hand in Hand damit geht eine Vorherrschaft des imitativen Prinzips in der Wortkunst und des dynamischen in der Tonkunst. Im Kreise der bildenden Kunst finden wir ganz entsprechend auf der einen Seite die Künste der abstrakten oder naturalisierten (d. h. in reproduktive Phantasievorstellungen, beziehungsweise ihre sinnlichen Spiegelbilder eingekleideten) Raumformen vor, nämlich die Baukunst und die Zierkunst, die von den Gesetzen der ästhetischen Elementargefühle beherrscht werden, auf der anderen die bildenden (darstellenden) Künste (im engeren Sinne), in denen die Reproduktion gegenständlicher Inhalte das Übergewicht behauptet und durch die ersteren nur seine strengere Bindung erhält, das sich aus ihr entwickelnde Phantasiespiel der Vorstellungen aber den rhythmi-

[1]) Broder Christiansen, a. a. O. S. 96 ff. entkleidet es zu sehr dieser veranschaulichenden Wirkung.

schen oder symmetrischen Aufbau mehr oder weniger zu überwachsen vermag.

Auf die Scheidung der auditiven Künste in die verschiedenen Gattungen der Dichtung oder Musik einzugehen, erübrigt sich für uns. Wie die letztere einer tieferen inneren Zersplitterung entbehrt und nur Unterschiede der musikalischen Ausdrucksmittel sowie der Vorherrschaft des rhythmischen oder harmonischen Elementargefühls erkennen läßt, so erscheint auch die Poesie in ihrem Wesen lange nicht so stark gespalten als der Kreis der Raumkünste, von dem jede Hälfte mindestens schon ein Paar von ziemlich ungleicher Art enthält. Dieser größere Reichtum des Systems ist durch die Grundvoraussetzung der dreidimensionalen Raumanschauung bedingt, aus der sich schon das mannigfaltigere, sämtliche ästhetischen Elementargefühle umfassende Formprinzip (siehe oben S. 25) der bildenden Kunst ergibt. Daß von diesen in den einzelnen Künsten jedesmal das am engsten mit ihrer Dominante (siehe oben S. 25/26) verknüpfte Gefühl zu besonders kräftiger Entfaltung kommen muß, liegt auf der Hand. Aber auch der reproduktive (beziehungsweise imitative) Faktor gewinnt in diesem Kreise in der Ausgestaltung seines sinnlichen Trägers eine größere Mannigfaltigkeit der Betätigung in der Auseinandersetzung mit jenem Grundgesetz der Raumanschauung. Maßgebend dafür wird die Doppelung unserer räumlichen Auffassung der Umwelt nach den verschiedenen Aussagen der beiden Sinnesgebiete, durch deren gesonderte oder vereinigte Arbeit sie zustande kommt, der Gesichtssinnerlebnisse einerseits und der Tast- und Bewegungsempfindungen anderseits. Eine durch Konrad Fiedler angebahnte und vor allem von Adolf Hildebrand aufgebrachte Lehre, die das Stilgesetz des bildkünstlerischen Schaffens von den ersteren allein abstammen läßt, ist noch neuerdings mit einseitiger Folgerichtigkeit entwickelt worden[1]) und hat kürzlich sogar eine erkenntnistheoretische Begründung gefunden[2]). Diese haben wir zunächst am psychologischen Tatbestande nachzuprüfen. Die besagte Theorie unterscheidet, von mathematischen Erwägungen ausgehend, zwischen unserem abstrakten Raumbewußtsein (dem sogenannten euklidischen Raum), das von den Erfahrungen des Tastsinns abgeleitet ist (und das auch der Blindgeborene entwickelt), und dem Gesichtsraum. Der Vorstellungsraum ist unendlich ausgedehnt und setzt dem gleichzeitigen Zusammensein (Coexistenz) der Dinge, deren wahre Größenverhältnisse wir nur in ihm auffassen, keine Grenzen. Unsere Formvorstellung von ihnen und damit die gesamte Raumvorstellung,

---

[1]) H. Cornelius, Elementargesetze d. bildenden Kunst, S. 12 ff. (siehe oben S. 14).
[2]) E. Troß, Das Raumproblem in der bildenden Kunst, München 1914.

in die diese verlegt werden, bildet sich durch sukzessive Verknüpfung der einzelnen Sensationen, hat also diskursiven Charakter. Sie ändert sich nie, wenn auch der Schnittpunkt des Koordinatensystems der drei Dimensionen beliebig verschoben wird. Im Gesichtsraum hingegen ist dieser immer im gegebenen Augenblick auf einen ganz bestimmten Punkt im Raume (nämlich auf das Zentrum unseres unbewegten Doppelauges) bezogen und kann nicht verschoben werden, ohne daß die gesehenen Gegenstände nach Lage und Gestalt sich für unsere Wahrnehmung ändern. Deswegen können wir auch von ihnen weder etwas wegnehmen noch zutun. Sie werden hier auch nicht in ihrer wahren Größe erkannt (z. B. können die drei zusammenstoßenden rechten Winkel einer Würfelecke niemals gleichzeitig als solche gesehen werden). Sie erscheinen uns hier durchweg zweidimensional und werden von uns nur mit Hilfe der Erfahrungen des Tastsinns räumlich (beziehungsweise körperlich) gedeutet, nicht eigentlich gesehen. Nach der Tiefe zu, welche nur schichtweise vermittelst verschiedener Akkommodationen durchmessen werden kann, scheint sich der Gesichtsraum (perspektivisch) zu verengen. Er ist nur evident und nicht logisch unendlich. Demnach sind, so folgert diese Theorie, der euklidische und der Gesichtsraum inkommensurabel. Alle Gestaltungsgesetze der bildenden Kunst aber, welche für das Auge arbeitet, sollen nur auf den Voraussetzungen des letzteren begründet werden. Dem empirischen Raum, der aus den Erfahrungen beider Sinnesgebiete konstruiert wird, soll jede Bedeutung für die künstlerische Gestaltung fehlen. Dagegen ist nun zunächst einzuwenden, daß bei dieser Unterscheidung der Gesichtsraum immer als etwas simultan Gegebenes (die zusammen im Gesichtsfeld gesehenen Dinge) aufgefaßt wird, der Vorstellungsraum hingegen sozusagen als zeitlos bestehende Größe. Allein vom psychologischen Gesichtspunkt trifft die erste Annahme nur für eine einzige Fixation (beziehungsweise Akkommodation) zu [1]. Die Einstellung des ganzen Bildes auf eine solche hat aber nur der moderne Impressionismus durchgeführt, während die gesamte vorhergehende Kunst verschiedene Fixationen und die Ergebnisse von Augenbewegungen in das — meist, aber nicht einmal durchgehends von einem festen Standpunkt aufgenommene — Gesichtsfeld einträgt. Unser Sehen ist eben immer ein an einen gewissen Zeitablauf gebundener Vorgang, dem dieses Verfahren mehr oder weniger entspricht. Es liegt deshalb gar kein zwingender Grund vor, die reproduktive Phantasietätigkeit auf die Wiedergabe eines Augenblicksbildes zu beschränken. Ganz

[1]) Vgl. D. Katz, Experim. Psychol. u. Gemäldekunst, Ber. üb. d. V. Kongr. f. experim. Psychol. in Berlin vom 16.—20. April 1912, Leipzig 1912, S. 166 und meine Gegenbem. dazu S. 168.

unzutreffend ist aber die Behauptung, daß die Raumauffassung der beiden getrennten Sinnessphären völlig auseinanderfalle. Richtig ist nach dem psychologischen Tatbestande nur, daß die uns von beiden vermittelten Empfindungen ursprünglich gesondert sind. Wir leben gleichsam in zwei getrennten Raumwelten, einer unsichtbaren und einer sichtbaren, unserem Gesichtsraum, der sich mit uns in der ersteren beständig herumdreht [1]). Doch wird schon im Lebensanfang zwischen beiden eine Verbindung geknüpft, und zwar unter der Oberleitung des Gleichgewichtsorgans, durch das auch die Augenbewegungen, welche die Aufnahme der wechselnden Netzhautbilder begleiten, mit den übrigen Bewegungs- (kinästhetischen) und Tastempfindungen in Beziehung gesetzt werden. Dadurch wird eine ständige Zusammenarbeit der gesonderten Sinnestätigkeiten geschaffen, dank welcher die Aussagen der einen jederzeit in die der anderen umgedeutet werden. Die Kunst hat daher das Recht, in ihren Schöpfungen diese Wechselbeziehungen in das Phantasiespiel mit aufzunehmen, zum mindesten, wo sie es mit der Gestaltung körperlicher (stereometrischer) Dinge zu tun hat, zumal auch die ästhetischen Elementargefühle in das Kubische eingehen können [2]). Gleichwohl oder vielleicht gerade deshalb ist die Betonung der Doppelung unserer Raumauffassung verdienstlich, um festzustellen, daß dem künstlerischen Schaffen bei seiner Auseinandersetzung mit dem Raume ganz verschiedene Ausgangspunkte zu Gebote stehen, wie das auch durch die künstlerische Erfahrung bestätigt wird [3]). Wenn es auch eine übertriebene Behauptung bleibt, daß die diskursive Formvorstellung eigentlich kein Sehen sei, so handelt es sich doch bei ihr nicht ausschließlich um ein Gesichtssinneserlebnis, sondern um eine Folge zusammenhängender (kontinuierlich verbundener) und mit Tast- und Bewegungsempfindungen assoziierter Wahrnehmungen. Es kann nicht bestritten werden, daß Phantasieanschauung (beziehungsweise diskursive Formvorstellung) und Gesichtsbild zwei verschiedene Erlebnisse sind und zwei verschiedene Richtungen künstlerischer Begabung beherrschen können. Dieser Tatbestand hat mich seinerzeit zur Aufstellung zweier kunstwissenschaftlichen Hilfsbegriffe veranlaßt, die der psychologischen und erkenntnistheoretischen Analyse stand zu halten scheinen. Für den einen, der ein simultan

---

[1]) Mach, a. a. O. S. 151 ff. und Erkenntnis u. Irrtum, S. 339 ff.; vgl. dazu W. Grosse, D. Lit.-Zeitung 1906, N. 48, Sp. 2991; M. Ettlinger, Zur Entw. der Raumanschauung bei Mensch und Tier. Münchener Philos. Abhandl. Th. Lipps z. 60. Geburtst. gewidm. Leipzig 1911, S. 77 ff. Machs genauere Unterscheidung des physiologischen Raumes von dem Vorstellungsraum ist für uns unwesentlich.

[2]) J. L. Soret, *Les conditions phys. de la perception du beau,* Genève 1892, S. 26 ff. und Mach, Analyse usw. S. 94.

[3]) A. Hildebrand, Das Problem d. Form in d. bild. K. 4. Aufl., Straßburg 1903, S. 26 ff.

gegebenes flächenhaftes (zweidimensionales) Raumgebilde im Sinne eines künstlerischen Leit- oder Gedankenbildes bezeichnen soll und dem Hildebrandschen »Fernbild« entspricht, schlug ich die neue, seine Bedeutung klarer ausdrückende Bezeichnung »die Sehform« vor, da jeder Sehakt von einem Einzelkörper ein solches silhouettenhaftes Formganzes aufnimmt. An diesem Ausdruck möchte ich festhalten. Für den anderen, der diskursiven Formvorstellung entsprechenden Begriff, d. h. für die Vorstellung einer dreidimensionalen (kubischen) sichtbaren und tastbaren Raumgröße (beziehungsweise eines Körpers), will ich vorläufig statt des von mir früher vorgeschlagenen Ausdrucks des »Sehbegriffs« die Bezeichnung »die Sehvorstellung« anwenden, bis über die treffendste Benennung beider Begriffe eine allgemeine Verständigung erzielt ist [1]. Dem gesamten Sachverhalt trägt aber schon die von Schmarsow vorgenommene Unterscheidung zweier Arten von Sehen, dem fernsichtigen, akkommodationslosen Schauen und dem nahsichtigen, gleichsam abtastenden Sehen (siehe oben S. 14) Rechnung. Daß das letztere ein an den Zeitablauf gebundener (sukzessiver) Vorgang ist und darum bei den Schöpfungen der Plastik und Baukunst die volle Aufnahme des Kunstwerks erst in der Vorstellung zustande kommt, ist wiederholt von ihm mit aller Klarheit ausgesprochen worden [2]. Sobald man aber anerkennt, daß die reproduktive Phantasietätigkeit auch von der Sehvorstellung ausgehen kann, wird man auch zugeben müssen, was bisher vielfach geleugnet wird, daß der ästhetische Genuß solcher Werke an den Zeitablauf gebunden ist. Mit der Sonderung des Sehraumes und des Tastraumes, zwischen denen der Gehraum vermittelt, indem er uns die Möglichkeit bietet, den ersteren immer wieder in den letzteren zu verwandeln, wird also Schmarsow der Doppelung unserer Raumauffassung durchaus gerecht.

Doch lassen sich die Raumkünste nicht etwa nach diesen drei Raumzonen reinlich aufteilen. Vielmehr entspricht der Doppelung des Raumbewußtseins auch eine doppelte äußere (technische) Erfüllungsmöglichkeit, und zwar sonderbarerweise sowohl der Sehform als auch der Sehvorstellung, in gleichwertiger (adäquater) oder ungleichwertiger Objektivierung: die optische und die haptische (kubische). Und das gilt nicht nur für den Halbkreis der bildenden Künste (im engeren Sinne), sondern auch für den der Zweckkünste, in die sich für uns der gesamte Kreis der bildenden Kunst (im weiteren Sinne) gespalten hat (siehe oben S. 29). Im ersteren ergeben sich unter dieser Voraus-

[1]) Kongreß für Ästhetik usw. S. 332. Ich lasse den mißverständlichen Ausdruck »Sehbegriff« auf briefliche Einwendungen von A. Schmarsow fallen.

[2]) Schmarsow, Beitr. z. Ästhet. d. bild. Kunst III, S. 47 ff. u. S. 76 ff.; Kongreß f. Ästhet. usw. S. 246; Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1914, IX, S. 66 ff.

setzung drei technische Darstellungsarten oder Kunstgattungen. Erstens die Flächenkunst, welche der gleichwertigen rein optischen Objektivierung der Sehform dient und Zeichnung und Malerei umfaßt. Zweitens die Rundplastik, in der sich die gleichwertige haptische Objektivierung der Sehvorstellung vollzieht. An dritter Stelle endlich die Reliefkunst, welche eine Vermittlung von Sehform und Sehvorstellung anstrebt, indem sie die Sehform einer ungleichwertigen haptischen (aber nicht in vollem Maße kubischen) Objektivierung unterwirft. Vom psychologischen Standpunkt stellt sie sich durchaus als eigenartige Gattung dar, welche der Flächenkunst (Zeichnung) näher steht als der Rundplastik[1]). Unter dem rein technischen Gesichtspunkt freilich läßt sie sich mit der letzteren unter dem Begriff der Bildnerei oder der Plastik im üblichen allgemeinen Sinn zusammenfassen. — Aber es darf nicht übersehen werden, daß auch in den Zweckkünsten die doppelte technische Erfüllungsmöglichkeit der Sehform und der Sehvorstellung vorliegt. Denn ein baukünstlerischer Gedanke kann nicht nur im tektonischen Aufbau eines Raumganzen seine haptische (kubische), sondern auch in einer Folge von Rissen, ja in einer einzigen Zeichnung, also in der objektivierten Sehform, eine rein optische Verwirklichung finden. Und vollends nimmt die Zierkunst sowohl als Flachornamentik an der optischen Erfüllungsmöglichkeit der Sehform wie auch als plastische Dekoration an der haptischen (kubischen) Objektivierung von Sehvorstellungen ihren vollen Anteil.

Die vorstehende Betrachtung hat bereits ein weiteres wichtiges Ergebnis zutage gefördert, wenngleich ein negatives. Sie läßt erkennen, daß sich die Begriffe des Optischen und Haptischen nicht mit der allgemeingültigen Unterscheidung des Malerischen und Plastischen decken. Flächenkunst und Malerei fallen ebensowenig zusammen wie Körperkunst (Rundplastik) und Bildnerei, da der Reproduktionsdrang, mag er von der Sehform oder von der Sehvorstellung ausgehen, auch in der ungleichwertigen (inadäquaten) Erfüllungsform seine Objektivierung finden kann, wie vor allem die Reliefkunst beweist. Wir werden aber erst recht nicht Zeichnung, Malerei und Bildnerei mit dem Laien nach ihrem technischen Verfahren unterscheiden dürfen und dieses nicht für das Kennzeichen der einzelnen Künste nehmen wollen, sondern wir haben wiederum nach einem psychischen Entstehungsgrund zu fragen, nach einer besonderen Auffassungsweise der Wahrnehmungsinhalte (beziehungsweise der Phantasievorstellungen), welche ihrerseits die Wahl unter den verfügbaren Ausdrucksmitteln bestimmt und zur Vollendung jeder Technik führt. (Fortsetzung folgt.)

[1]) Kongr. f. Ästh. usw. S. 334; diese Unterscheidung ist hier nur wie folgt zu ergänzen.

II.

Das Problem des Charakters der Tonarten.

Ein Versuch zur Lösung einer alten Streitfrage.

Von

Richard Hennig[1].

Seit mehr als 200 Jahren findet man in der musikalischen Literatur die Frage lebhaft umstritten, ob den einzelnen Tonarten objektiv verschiedene »Charaktere« zukommen oder ob die zahlreichen Behauptungen von Musikern und Nicht-Musikern, die deutliche Unterschiede der Charaktere zu erkennen behaupten, lediglich auf subjektiven Erinnerungen und persönlichen Eindrücken beziehungsweise Gedankenassoziationen beruhen. Wenn die Streitfrage bis heute als gänzlich ungelöst bezeichnet werden muß, so kann dies bei der außerordentlichen Schwierigkeit des Gegenstandes nicht weiter verwundern. Läßt sich doch, bei der Unbestimmtheit des Begriffs »Charakter«, ein objektiver zwingender Nachweis für das Vorhandensein von Charakterunterschieden der Tonarten nicht wohl erbringen, und die Beweisführung *pro et contra* bleibt in der Hauptsache auf das Gebiet der subjektiven Empfindungen und persönlichen Überzeugungen beschränkt. Mit Glaubenssätzen läßt sich aber bekanntlich eine wissenschaftlich strenge Beweisführung nicht wohl erzielen.

Dazu kommt, daß die Debatte bisher so gut wie ausschließlich von Musikern bestritten wurde. In wissenschaftlichen Kreisen besteht bis heute eine geradezu ängstliche Scheu, sich mit dem etwas heiklen und schwer faßbaren Thema abzugeben: von psychologischer Seite ist meines Wissens überhaupt noch kein Versuch unternommen worden, der Tonarten-Charakteristik wissenschaftlich beizukommen, und die Physiologie und Ästhetik haben wohl gelegentlich den Gegenstand angeschnitten, aber sie begnügten sich dann, wie z. B. Fr. Th. Vischer, Helmholtz und andere, damit, die Frage aufzuwerfen, und gingen dem Versuch, sie zu beantworten, aus dem Wege. Die sehr große Schwierigkeit der Beweisführung macht diese Zurückhaltung erklärlich.

---

[1]) Nach einem vor der Psychologischen Gesellschaft zu Berlin am 6. Juli 1916 gehaltenen Vortrag.

Trotzdem scheinen sich einige Möglichkeiten zu ergeben, dem schwierigen Thema auch mit objektiven Beweisen beizukommen, und wenn es auch niemals möglich sein wird, eine allen Anforderungen strenger Logik und Wissenschaft genügende, in sich geschlossene und unangreifbare Beweisführung auf ein so heikles Problem anzuwenden, so lassen sich doch immerhin gewisse Wahrscheinlichkeitsbeweise führen und wissenschaftlich annehmbare Hypothesen begründen, um den sonst unfruchtbaren und hoffnungslosen Meinungsstreit einzudämmen und einen gewissen Ausgleich der entgegengesetzten Anschauungen durch Konzentrierung auf einige schärfer umrissene und leichter diskutierbare Spezialfragen zu erreichen.

Um zunächst einen kurzen historischen Überblick über die Entwicklung der Streitfrage zu geben, so sei bemerkt, daß der wohl älteste systematische Versuch, jeder Tonart einen bestimmten Charakter zuzuschreiben, schon im Jahre 1713 von Mattheson unternommen wurde. Seinen Spuren folgten — um nur einige der wichtigsten literarischen Versuche dieser Art zu nennen — unter anderem Schubart, der bekannte »Gefangene von Hohenasperg«, im Jahre 1806 in einem »nachgelassenen Werk«, ferner 1822 der berühmte E. T. A. Hoffmann, 1838 Schilling, 1862 Marx usw. Alle diese Auslassungen von ausgesprochenen Anhängern der Lehre von der Charakteristik der Tonarten arbeiteten jedoch mit rein subjektiven Empfindungen und machten nicht einmal den Versuch nachzuweisen, daß diesen Empfindungen eine objektiv vorhandene Ursache für die Verschiedenartigkeit der Charaktere gegenüberstehe. Zum Teil waren die jeweiligen Schilderungen sogar bewußt subjektiv, wie z. B. der mehr künstlerisch ästhetisierende Versuch E. T. A. Hoffmanns in den »Kreisleriana«, zum Teil war den Beschreibungen der Tonartencharaktere so viel offen zutage liegende Willkür, Phantasie und Wortüberschwenglichkeit zu eigen — ganz besonders den Schillingschen Definitionen — daß man von vornherein äußerst mißtrauisch werden mußte, ob der Verfasser nicht lediglich persönliche Begriffsspielereien statt allgemein gültiger Definitionen geboten habe. — Den ersten Ansatz, die Charakterunterschiede der Tonarten zu beweisen, unternahm Friedr. Theod. Vischer (»Ästhetik« Bd. III, S. 877), indem er äußerte:

> »Anderseits wird durch den seit Jahrhunderten konstanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewisse musikalische Stimmungs- und Ausdrucksweisen der Gedanke jedoch immer nahegelegt, ob nicht in der Lehre von den Tonartencharakteren irgend etwas wahr sein möge.«

Auch dies war freilich kein Beweis, sondern nur eine Vermutung, die eine gewisse Skepsis durchschimmern ließ.

Die wissenschaftliche Kritik hat denn auch bereits ziemlich früh eingesetzt und zu wiederholten Malen allen jenen Gefühlsauslassungen jeden objektiven Wert abgesprochen. So findet sich in der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« bereits am 6. August 1825 ein Aufsatz, der eine tatsächlich vorhandene Charakterverschiedenheit der Tonarten desselben Tongeschlechts anzweifelte, wenn auch der ungenannte Verfasser nicht hinreichend klar dargelegt hat, worauf er eigentlich mit seiner ganzen Beweisführung hinzielte. In der Folgezeit kam es aber zu bedeutsameren gegnerischen Kundgebungen. In derselben musikalischen Zeitschrift erschienen am 16. August und 6. September 1848 unter dem Titel »Ketzerische Rhapsodien eines musikalischen Skeptikers. Rhapsodia III« zwei scharf polemische Artikel eines ungenannten Hdt., der sich mit vollem Recht gegen die von den Anhängern der Tonarten-Charakteristik bis dahin beliebte Methode wandte, an die Stelle einer nüchternen Beweisführung lediglich geistreiche Beschreibungen zu setzen. Die erfreulich nüchterne Kritik des unbekannten Verfassers gipfelte in dem treffenden Ausspruch: »Da finden wir von vornherein, daß all' den schönen Behauptungen und hübschen Redensarten eine einzige kleine Kleinigkeit fehlt: eben der Beweis« und kam auf Grund eingehender Betrachtungen, wie der Glaube an eine Charakteristik der Tonarten aufgekommen sein könne, zu dem Schluß, daß der Lehre eine allgemeine und objektive Richtigkeit nicht zuerkannt werden dürfe.

Dieser nüchternere und kritischere Standpunkt rang sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts schnell zur allgemeineren Anerkennung durch. In den 50er Jahren hielt man die Lehre von der Charakteristik der Tonarten für einen ziemlich überwundenen Standpunkt. In den 60er Jahren begann sich jedoch eine abermalige Wandlung der Auffassung anzubahnen. Der oben erwähnte Versuch von Marx, der wieder lediglich mit persönlichen Eindrücken arbeitete und sie einer allgemeingültigen Charakterisierung zugrunde legte, förderte das Problem kaum. Um so gewichtiger wirkte es, daß kein Geringerer als der große Helmholtz zum ersten Male einen Weg wies, wie eine etwa vorhandene Verschiedenheit des Charakters objektiv erklärt werden könne. Er machte einmal darauf aufmerksam, daß beim Klavierspiel der verschiedene Anteil der weißen und schwarzen Tasten an den Tonarten und der notwendig verschiedene Anschlag der Hämmer an die Saiten sehr wohl einen verschiedenen Charakter der Tonarten desselben Tongeschlechts erzeugen könne. Wichtiger noch als diese Bemerkung, die schließlich lediglich dem Klavierspiel die Tonarten-Charakteristik hätte zuerkennen können, war die Feststellung, daß dem menschlichen Ohr gewisse Eigentöne zukommen, die unter Umständen

ein schärferes Hervortreten gewisser Obertöne zu bedingen und somit einzelnen Tönen und Tonarten eine besondere Klangfarbe zu verleihen imstande seien. Z. B. wies Helmholtz darauf hin, daß g'''' ein Eigenton des menschlichen Ohrs sei und knüpfte daran die bedeutsame Bemerkung:

> »Es mag nun für Stücke in C-dur nicht gleichgültig sein, wenn ihre hohe Quinte g'' und ihre Tonika c''' diesen scharfen Klang vor den anderen Tönen zeigen, aber jedenfalls sind diese Unterschiede nur schwach, und ich muß es vorläufig dahingestellt sein lassen, ob sie in das Gewicht fallen.«

Helmholtz hat das interessante Problem wissenschaftlich nur angeschnitten, keineswegs erledigt. Immerhin hat er einen gangbaren Weg gezeigt, wie man zu einer Anerkennung der Lehre von der Charakteristik der Tonarten in einem gewissen Umfang gelangen könne, ohne daß man deshalb den Boden wissenschaftlicher Sachlichkeit zu verlassen und für einen schwärmenden Phantasten zu gelten braucht.

Aus naheliegenden Gründen sind Helmholtz' großartige Untersuchungen über das Wesen der Tonempfindungen in Musikerkreisen viel zu wenig bekannt geworden, so daß in dem fortdauernden Streit um die Tonarten-Charakteristik auch in der Folge der gewichtigste Kronzeuge Helmholtz kaum jemals auch nur genannt wird. Einen vermittelnden Standpunkt nahm 1882 Aug. Reißmann ein (»Handlexikon der Tonkunst« S. 76), der gegen »die Träumereien eines Mattheson, Schubart, Marx und andere« entschieden Front machte, dennoch aber eine gewisse Charakteristik der Tonarten in beschränktem Umfang anerkannt wissen wollte, wobei er freilich die sehr treffende Bemerkung machte:

> »Weit entschiedener für den Charakter eines Tonstücks sind aber immer Melodie und Rhythmus und die ganze darauf beruhende formelle Konstruktion.«

Anhänger und Gegner der Lehre bekämpften sich auch weiterhin, ohne daß damit in der Regel das Problem als solches irgendwie gefördert und seiner Lösung näher gebracht wurde. Gelegentlich mußten wieder einmal, wie leider so oft, persönliche Invektiven den Mangel an irgendwie triftigen Beweisen überdecken, und es wurde dabei *intra muros et extra* gesündigt. So warf Zellner in seinen »Vorträgen über Musik« allen Anhängern der Lehre der Tonarten-Charakteristik kurzerhand »Mangel an musikalischem Sinn« vor, und umgekehrt erklärte Paul Ertel 1896, die Behauptung, daß den einzelnen Tonarten verschiedene Klangcharaktere zukämen, könne nur »von unwissenden und unmusikalischen Ästhetikern« bestritten werden, denn, so fügte Ertel hinzu:

»In hohem Grade töricht und verständnislos ist es, zu behaupten, daß die Tonart gar nichts mit dem Stücke gemein habe, für dasselbe gleichgültig sei. Wie ich schon sagte, können nur absolut unmusikalische Menschen mit einer so leicht widerlegbaren Ansicht immer wieder vor die Öffentlichkeit treten.«

Trotz der angeblich so »leichten« Widerlegungsmöglichkeit machte aber auch Ertel keinen Versuch, seine Behauptungen triftig zu beweisen, und es liegt ohne weiteres auf der Hand, daß die Anzweiflung der musikalischen Fähigkeiten der Meinungsgegner nicht eben ein brauchbarer Weg war, die wissenschaftliche Erkenntnis und Vertiefung des Problems zu fördern. Im Jahre 1896 wurde auf Wilhelm Tapperts Anregung im »Tonkünstlerverein« eine Diskussion über die Frage veranstaltet; aber wenn auch der grundlegende Gedanke Tapperts, daß »solche ehrwürdigen Zankäpfel ab und zu auf den Markt geworfen werden müssen«, durchaus gesund war, so ist doch natürlich ein Debattierabend, auf dem erfahrungsgemäß stets die Behauptungen mit um so größerer Sicherheit aufgestellt werden, je weniger sie bewiesen werden können, nur allenfalls als Anregung zum Nachdenken gut geeignet, nicht aber zur Lösung eines strittigen Problems. Ich selbst habe dann 1897 den Versuch gemacht, auf der von Helmholtz geschaffenen Grundlage weiterzubauen, und in einem eignen, 131 Seiten starken Buch: »Die Charakteristik der Tonarten« der Vermutung Ausdruck gegeben, daß gewisse physiologische Eigentümlichkeiten des menschlichen Gehörorgans, die im einzelnen noch nicht hinreichend bekannt seien, sehr wohl die wissenschaftliche Erklärung für wechselnde Tonarten-Charaktere liefern könnten. Im übrigen suchte ich in dem Buche den Nachweis zu führen, daß gewisse Beobachtungstatsachen dazu zwingen, einen objektiv verschiedenen Charakter der Tonarten anzunehmen.

Gelöst worden ist das schwierige Problem auch damit natürlich keineswegs, da die Beweise für die Verschiedenartigkeit der Tonarten-Charaktere nicht geliefert sondern nur in einer bestimmten Richtung vermutet werden. Auch heute ist die ganze Streitfrage noch keineswegs reif zur endgültigen Lösung.

Die meines Wissens jüngste Äußerung zu unserem Thema findet sich in Hugo Riemanns »Musiklexikon« (Leipzig 1914). Riemann macht sich aber die »Erklärung« des wechselnden Charakters der Tonarten ein bischen gar zu leicht, wenn er schreibt (S. 180), der wechselnde Charakterausdruck

»beruht auf der Kenntnis des Aufbaus unseres musikalischen Systems. Die beiden vorzugsweise die sieben Stammtöne der Grundskala A—G benutzenden Tonarten C-dur und A-moll er-

scheinen als schlichte, einfache, weil sie am einfachsten vorzustellen sind. Die Abweichungen nach der Obertonseite (♯-Tonarten) erscheinen als eine Steigerung, als hellere, glänzendere, die nach der Untertonseite (♭-Tonarten) als Abspannung, als dunklere verschleierte ... Die Wirkung wächst mit der Zahl der Vorzeichen. Natürlich existieren für den der Notenschrift nicht Kundigen diese Unterschiede nicht.«

Das ist eine typische Erklärung vom grünen Tisch, die nach den wirklichen Verhältnissen nicht fragt. Sicherlich trifft die Riemannsche Deutung, die übrigens schon in Marx einen Vorläufer fand, für zahlreiche Einzelfälle zu, niemals aber in dieser Allgemeinheit. Wie könnte es sonst kommen, daß neben der Kreuz-Tonart E-dur das mit fünf Be versehene Des-dur übereinstimmend als hellste und glänzendste Tonart empfunden wird?

Es läßt sich nur insofern ein Fortschritt in der Diskussion erzielen, als gewisse feststehende Tatsachen konstatiert werden können, wenn auch die Erklärung der beobachteten Erscheinungen bisher nur anzudeuten ist. Eine objektiv nüchterne Zusammenstellung des Tatsachenmaterials sei daher auch in den nachfolgenden Ausführungen allein gegeben; Schlüsse daraus zu ziehen, ist nur mit Vorbehalt möglich.

Daß man überhaupt ein Recht haben muß, von einem verschiedenen Charakter der Tonarten zu sprechen, zeigt der allgemein anerkannte und für jedes musikalische Ohr unverkennbare Unterschied zwischen den beiden Tongeschlechtern Moll und Dur. Auch diesen Unterschied des Charakters vermögen wir durchaus nicht restlos zu erklären und zu begründen. Helmholtz hat in sehr geistreicher Weise die physiologischen Möglichkeiten einer wissenschaftlichen Deutung klargelegt, aber den letzten Schleier vermochte auch dieser große und kluge Forscher nicht von dem Geheimnis zu ziehen, warum uns in der Regel das Moll so sehr viel »trauriger« und düstrer anmutet als das »heitere« und »strahlende« Dur. Wenn wir aber selbst bei derartigen handgreiflichen Verschiedenheiten des Charakterausdrucks vergeblich nach einer gänzlich befriedigenden und einleuchtenden Erklärung suchen, so können wir uns nicht wundern, daß die Unterschiede zwischen den einzelnen Tonarten desselben Tongeschlechts, wenn sie überhaupt vorhanden sind, noch sehr viel schwieriger wahrgenommen und »erklärt« werden können. So lange die Deutung für den deutlichen Unterschied des Charaktereindrucks von Moll und Dur nicht beigebracht werden kann, darf man jedenfalls die Anhänger einer weitergehenden Charakteristik der Tonarten nicht mit dem bequemen Hinweis zu widerlegen suchen, daß sie ihre Behauptungen nicht restlos wissenschaftlich zu erklären vermögen.

Daß auf einzelnen Instrumenten gewissen Tonarten ein besonderer Charakter notwendig zukommen wird, dürfte allgemein zugegeben werden. Helmholtz' Hinweis auf den Anteil der weißen und schwarzen Tasten des Klaviers an den Tonarten ist nur ein Beispiel für deren mehrere. So müssen selbstverständlich auch bei den Streichinstrumenten diejenigen Tonarten, die eine häufigere Benutzung der leeren Saiten gestatten, anders klingen als die übrigen, die die leeren Saiten ganz oder größtenteils ausschließen, und ebenso werden die Holz- und Blechinstrumente ihre natürlichen Töne anders von sich geben als die durch Kunstgriffe hervorgebrachten. Daß die Tonart D-dur auf einer D-Trompete ganz anders klingt als etwa auf einer Trompete in Es, wird ja kein Mensch bestreiten.

Nicht von diesen instrumentell wechselnden und für jedes Instrument natürlich besonderen Tonarten-Charakteren soll hier aber die Rede sein, sondern nur von denjenigen, die den Tonarten selbst, unabhängig von den Instrumental-Klangfarben, zukommen. Daß im Einzelfall noch sehr mannigfache äußere Einflüsse außerdem den Charaktereindruck einer Tonart »färben« können, ist ganz gewiß nicht zu bestreiten, wie ja schon bekanntlich ein und dasselbe Stück in ein und derselben Tonart auf der Orgel fortissimo mit vollem Register gespielt völlig anderen Charakter aufweist als wenn es pianissimo auf der *voix céleste* erklingt. Auch für den menschlichen Gesang ist zu beachten, daß schon allein die Wiederholung einer bestimmten Tonfolge in einer etwas höheren Lage eine stärkere Anspannung der Stimme erfordern und daher um so eindringlicher wirken wird. Das deutlichste Beispiel hierfür ist Lohengrins Mahnung an Elsa: »Nie solltst du mich befragen,« die erst in As-moll und dann, da Elsa unaufmerksam scheint, mit vermehrter Dringlichkeit einen halben Ton höher erklingt. Niemand kann sich dabei dem Eindruck entziehen, daß genau dieselben Textworte auch rein musikalisch in der Wiederholung dringlicher erscheinen als in der ersten Fassung. Ganz ähnlich steigert sich Tannhäusers stürmisches Flehen zur Venus, ihn ziehen zu lassen, von Des-dur erst nach D-dur, dann nach Es-dur, und schließlich, im Sängerstreit, wächst dieselbe Melodie in ekstatischer Verzückung ins E-dur empor. Wagner ist aber ganz und gar nicht der einzige Musiker, der die Steigerung in die höhere Tonart bei der menschlichen Stimme zur Erzielung eindringlicher Charakterisierung verwendet. Schon Bach wendet denselben Kunstgriff an, wenn er in der »Matthäuspassion« den Chor »Laß ihn kreuzigen« erst in A-moll, dann, wilder und stürmischer, in H-moll erschallen läßt, auch Karl Löwe in seiner »Douglas«-Ballade, wenn er die stets dringlichere Bitte des Verbannten zum davongaloppierenden König

Jakob in der Figur des drängenden Rittmotivs unmittelbar hintereinander und ohne jeden Übergang erst in C-moll, dann in Cis-moll, in D-moll und schließlich gar in F-moll sich in Ohren und Herzen hineinbohren läßt.

In allen diesen Fällen ist natürlich lediglich die gesteigerte Stimmanstrengung verantwortlich zu machen für die Änderung der Charakteristik im musikalischen Eindruck, n i c h t d i e T o n a r t e n s e l b s t. Insofern gehören die bisherigen Beispiele, streng genommen, noch nicht ganz zu unserem eigentlichen Thema. — Wenden wir uns aber nunmehr diesem selbst zu, so ist zunächst folgendes zu beachten:

Setzen wir voraus, was erst zu beweisen ist, daß objektiv den einzelnen Tonarten ein verschiedener Charakter innewohnt, so ist es von vornherein selbstverständlich, daß dieser nur bei gespannter Aufmerksamkeit zutage treten und sich nicht ohne weiteres dem oberflächlichen Hörer aufdrängen wird. Wäre es anders, so hätte ja nie ein Streit darum entstehen können, ob tatsächlich die Tonarten verschiedene Charaktere haben oder nicht. Daß aber ein etwa vorhandener Sondercharakter einer Tonart jederzeit durch zahlreiche äußere Einflüsse von Fall zu Fall entweder unterdrückt oder aber auch verdeutlicht werden kann, darf keinesfalls übersehen werden. Tempo, dynamische Schattierungen, Nuancierung, allgemeiner Charakter eines Musikstücks werden natürlich n e b e n den etwaigen Eigenheiten einer Tonart für den Gesamteindruck ausschlaggebend in Betracht kommen, und auch im günstigsten Fall wird die Wahl der Tonart nur e i n Mittel unter vielen sein, um den vom Komponisten gewollten Stimmungseindruck hervorzurufen. Eine und dieselbe Tonart kann sehr wohl geeignet sein sehr verschiedene Gemütsbewegungen auszudrücken: der beispiellos erhabene Eingangschor der »Matthäuspassion« steht in derselben Tonart E-moll wie die geniale Schilderung des Elfenzaubers der Sommernacht in der Mendelssohnschen Ouvertüre, und das H-moll ist gleich gut geeignet für den ersten Satz der Bachschen Messe, der Schubertschen »Unvollendeten«, die Hebriden-Ouvertüre, den Walkürenritt, Tschaikowskys »Pathetische Symphonie« und Griegs Trauermarsch auf Åses Tod. Über eine so vielseitige Verwendungsfähigkeit werden sich Anhänger wie Gegner der Charakteristik der Tonarten um so weniger wundern dürfen, als ja auch die Tongeschlechter Moll und Dur keineswegs einheitliche Stimmungen und Gefühle ausdrücken sollen. Dur ist durchaus nicht immer die heitere Tonart und kann sehr wohl auch traurigste Gefühle ausdrücken — es sei nur erinnert an den C-dur-Trauermarsch in Händels »Saul«, den berühmten Des-dur-Mittelsatz im Chopinschen Trauermarsch, an Rob. Schumanns Vertonung des »Ich grolle nicht« — und umgekehrt ist

natürlich auch Moll durchaus nicht nur ernst und traurig, sondern es kann eine behaglich-heitere Stimmung wiedergeben, wie sie etwa dem berühmten »Donauwellen«-Walzer von Ivanovici zugrunde liegt, ja, in der Hand eines wahrhaft großen Tondichters mag es sich sogar zur Schilderung des höchsten und seligsten Glücksgefühls eignen, wie es in wahrhaft klassischer Weise Schumanns köstliches Lied: »Ich kann's nicht fassen, nicht glauben« zeigt. Wie trotz solcher scheinbaren Abweichungen von der Regel schwerlich zu leugnen ist, daß Moll trauriger und ernster klingt als Dur, so darf man aus der Tatsache, daß eine Tonart mit Erfolg zu ganz anderen Schilderungen verwendet werden kann, als sie ihrem etwa festzulegenden Sondercharakter entsprechen, keinesfalls den Schluß ziehen wollen, daß demnach dieser angebliche Sondercharakter nur auf Einbildung beruht. Daß auch das Transponieren eines besonders eindrucksvollen Musikstücks in eine andere Tonart dem Charakter der Komposition nicht notwendig Eintrag zu tun braucht, vermag gleichfalls nichts gegen die Möglichkeit einer Charakteristik der Tonarten zu weisen, denn es ist sehr wohl denkbar, daß einer bestimmten Tonart ein Optimum der sonst ungefähr gleich guten Wirkung entspricht.

Gibt es einen besonderen Charakter einzelner Tonarten, so wird er auch im besten Fall nur bei angespannter Aufmerksamkeit und gewissermaßen mit etwas gutem Willen wahrzunehmen sein, da er notwendig nur angedeutet sein kann und ein wenig unbestimmt bleiben muß. Die überschwenglichen Beschreibungen einzelner Tonarten-Charaktere, wie sie sich hie und da in der musikalischen Literatur finden, sind rundweg als phantastische Selbsttäuschungen oder aber als bewußte poetische Übertreibungen abzulehnen; die wissenschaftliche Erörterung des Gegenstandes wird jedenfalls durch solche »Verdeutlichungen« dessen, was der Autor empfindet, nicht gefördert. Am meisten literarisch-ästhetisierend und bewußt poetisierend sind die Tonarten-Definitionen, die E. T. A. Hoffmann in den »Kreisleriana« [1]) gibt. Einzelne sind aber deshalb sehr beachtenswert, weil sie einen unverkennbaren Fingerzeig geben, wie die psychologische Entstehung mancher Tonartenempfindungen zu erklären ist. Einige dieser Dreiklanganalysen seien daher als erste hier aufgeführt. Hoffmanns Kreisler setzt sich, um sich ganz in den Charakter der Tonarten vertiefen zu können, ein kleines, rotes Mützchen auf, zieht sich einen chinesischen Schlafrock an, läßt alle Lichter auslöschen und greift dann in dicker Finsternis einige Baßakkorde, die er folgendermaßen erläutert (Auszug):

---

[1]) Phantasiestücke 2: Kreislers musikalisch-poetischer Klub.

»As-dur-Akkord: Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? — Unsichtbare Fittiche wehen auf und nieder — ich schwimme im duftigen Äther. — Aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Holde Geister sind es, die die goldnen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Akkorden.

As-moll-Akkord: Ach! — sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt.

E-dur-Terzakkord: Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was in den Diamanten so blitzt und funkelt, das wird zu tausend Tränen, die ich vergoß, und in dem Golde gleißen die Flammen, die mich verzehrten. — Mut und Macht — Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich.

B-dur-Akkord: Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! — Alle Flöten und Schalmeien, die Winters über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden. und haben sich auf alle Lieblingsstückchen besonnen, die sie nun lustig trillerieren, gleich den Vögelein in den Lüften.

Es-dur-Akkord: Zieh' ihm nach! — zieh' ihm nach! — Grün ist sein Kleid wie der dunkle Wald — süßer Hörnerklang sein sehnendes Wort! — Hörst du es rauschen hinter den Büschen? Hörst du es tönen? — Hörnerton, voll Lust und Wehmut! — Er ist's — auf! ihm entgegen!

C-moll-Akkorde: Kennt ihr ihn nicht? — Kennt ihr ihn nicht? — Seht, er greift mit glühender Kralle nach meinem Herzen! — er maskiert sich in allerlei tolle Fratzen — als Freijäger — Konzertmeister — Wurmdoktor . . . siehst du es lauern, das bleiche Gespenst mit den rot funkelnden Augen — die krallichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen Mantel nach dir ausstreckend?«

Die übrigen Dreiklang-Definitionen Hoffmanns werden wir um so eher vernachlässigen können, als ihre außerordentliche Willkür und ausschweifende Phantasie in den mitgeteilten Beispielen deutlich genug zutage tritt. Wenn aber jene Schilderungen auch zumeist Phrasen sind, die man nicht allzu ernst nehmen darf, so sind einzelne Ausdrücke und Einfälle darin doch von ausnehmendem psychologischen Interesse. Es kann nämlich wohl kaum zweifelhaft sein, daß Hoffmanns Empfindung der Tonarten-Charaktere durch gewisse persönliche Erinnerungen musikalischer Art bestimmt oder doch zumindest stark gefärbt worden ist. Die beiden letztaufgeführten Beispiele Es-dur und C-moll scheinen mir hierfür besonders beweiskräftig. Der zweite Teil der »Kreisleriana«, in dem obige Schilderungen enthalten

sind, erschien nämlich erst kurz vor dem Tode des Dichters (25. Juni 1822), wenige Monate nach der sensationellen Berliner Uraufführung des Weberschen »Freischütz« (18. Juni 1821). Daß bei der Niederschrift obiger Sätze in Hoffmann allerhand »Freischütz«-Erinnerungen lebendig waren, scheint auf der Hand zu liegen. »Er ist's — auf! ihm entgegen!« und »Hörst du es rauschen hinter den Büschen?« — diese Worte der Es-dur-Beschreibung erinnern doch gar zu sehr an das musikalische Glanzstück der Weberschen Oper, die große Arie der Agathe. Und wenn auch die Arie selbst in E-dur steht, während die Worte: »Er ist's, er ist's« in C-dur komponiert sind, so liegt doch die Gedankenassoziation zwischen Es-dur, Es-Hörnern, Waldhörnern und Jagd klar zutage, und die Tonart spielt in der Oper keine geringe Rolle, da unter anderem ein Teil der Ouvertüre und die Jägerarie: »Durch die Wälder, durch die Auen« in Es vertont sind. Noch deutlicher wird die Richtigkeit der Vermutung, wenn man in der Hoffmannschen Beschreibung des C-moll dem Wort »Freijäger« und den offensichtlichen Beschreibungen der Wolfsschlucht-Bühnenbilder begegnet und sich dabei erinnert, daß die große Wolfsschluchtszene zu einem erheblichen Teil in C-moll steht, vor allem ihr Höhepunkt, der Kampf der beiden Gewitter.

Aber auch in anderer Hinsicht sind die Tonarten-Definitionen Hoffmanns sehr beachtenswert. Wenn die bisherige Analyse deutlich beweist, daß seine Charakterschilderungen zum Teil durch bestimmte persönliche Erinnerungen und musikalische Tonstücke beeinflußt sind, so erinnern andere Sätze und Ausdrücke merkwürdig an manche neueren Verwendungen der betreffenden Tonarten, die von Hoffmanns Auffassung völlig unabhängig sind. Die »gleißenden Flammen« Hoffmanns in der Deutung des E-dur wecken den Gedanken an die Tonart des Feuerzaubers, die Frühlingsempfindung in der Analyse des B-dur deckt sich mit der Verwendung dieser Tonart für Siegmunds Liebeslied: »Winterstürme wichen dem Wonnenmond« usw. Hätte E. T. A. Hoffmann seine »Kreisleriana« nach dem Erscheinen der »Walküre« veröffentlicht, so würde eine Beeinflussung durch deren musikalische Höhepunkte kaum zweifelhaft scheinen können. Diese Annahme fällt weg, und da anderseits eine Beeinflussung Wagners durch die Hoffmannschen Phantasien ebenso unwahrscheinlich ist, so muß man ein merkwürdiges Spiel des Zufalls annehmen, wenn man nicht zu der (durch andere Wahrnehmungen gestützten) Annahme greifen will, daß in der Tonart selbst gewisse Elemente vorhanden sind, die eine verwandte Auffassung ihrer eigenartigen Ausdrucksfähigkeit erklären könnten.

Das Moment der subjektiven Beeinflussung einzelner Personen

durch musikalische Erlebnisse von besonders tiefer Wirkung darf bei der Frage der Tonarten-Charakteristik ganz gewiß nicht verkannt werden. Wie E. T. A. Hoffmann durch den »Freischütz« machtvoll angeregt wurde und zu diesem frischen musikalischen Erlebnis musikalische Vorstellungen in Beziehung brachte, so ist es ganz selbstverständlich, daß etwa der Beethoven-Verehrer durch den Gedanken an F-dur an die Pastoralsinfonie erinnert wird, daß er jedes C-moll mit der fünften Sinfonie oder dem Trauermarsch der Eroica, jedes Es-dur mit eben dieser Sinfonie oder dem Es-dur-Konzert, jedes As-dur mit den schönsten Beethovenschen Adagios in gedankliche Beziehung zu bringen geneigt ist usw. Ebenso werden sich dem Wagner-Freund sozusagen automatisch durch die Tonart E-dur Feuerzauber-Erinnerungen aufdrängen, während ihm A-dur die Tonart des Lohengrin, Es-dur die des Rheingold-Vorspiels, Es-moll die der Nornenszene, C-dur die der Meistersinger-Stimmung ist usw. Auch schaffende Musiker mögen bei der Wahl ihrer Tonarten sich vielleicht nicht selten durch verehrte Vorbilder leiten lassen. Oder ist es an sich unwahrscheinlich, daß Wagner für den Trauermarsch der »Götterdämmerung« deshalb C-moll wählte, weil der von ihm vergötterte Beethoven diese Tonart für den Trauermarsch »auf den Tod eines Helden« sanktioniert hatte? Und könnte nicht anderseits auch Beethoven wieder diesen Trauermarsch deshalb in C-moll geschrieben haben, weil der von ihm so hoch verehrte und gründlich studierte Mozart in seinem »Maurerischen Trauermarsch« das C-moll angewandt hatte? Wer will die geheimen Wege der Gedankenassoziationen großer schaffender Künstler nachwandern und feststellen, was »durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht«? Von neueren Schöpfungen wäre hier noch Mahlers »Klagendes Lied« zu nennen, dessen Anfangssatz den Tod eines »Ritters«, also offenbar auch eines Helden, beklagt und wiederum in C-moll vertont ist, während Lißt für den Trauermarsch der »*Héroide funêbre*« F-moll gewählt hat. Wenn jene drei großen Klassiker Mozart, Beethoven und Wagner und mit ihnen als vierter Schubert C-moll als Trauermarsch-Tonart wählten, während der erhabene trauermarschartige Schlußchor der Matthäuspassion: »Wir setzen uns mit Tränen nieder« in derselben Tonart steht, so kann man ebensogut die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit einer gegenseitigen Beeinflussung der Klassikerkomponisten daraus folgern, wie man zu dem Schluß zu kommen vermag, daß die Tonart C-moll, die auch sonst gern als edel und traurig-feierlich beschrieben wird, an sich besonders gut für edelste Trauermarschmusik geeignet sein müsse. Wer vermag zu sagen, welche dieser beiden Annahmen die treffendere ist? Und doch kann die Lösung der ganzen Streitfrage des Problems der

Tonarten-Charakteristik ausschlaggebend davon beeinflußt werden, ob man sich für die eine oder die andere Annahme entscheidet!

Trotz aller großen Schwierigkeiten sei ein Versuch gemacht, eine solche Lösung zu geben!

Die zahlreichen Übereinstimmungen in der Tonart der heroischen Trauermärsche dürften jedenfalls gerade das Gegenteil von dem beweisen, was sie erst zu beweisen scheinen. Man hat daraus durchaus nicht etwa zu folgern, daß objektiv der Charakter des C-moll sich zur Wiedergabe einer edlen, von Bewunderung getragenen Trauerstimmung eignet, sondern lediglich, daß auch die größten Komponisten sich in manchen Empfindungen und äußeren Formen durch verehrte Vorbilder beeinflussen lassen. Denn man muß beachten, daß zu Bachs und Mozarts Zeit das C-moll der absoluten Tonhöhe noch eine ganz andere Tonart war als im 19. Jahrhundert und gegenwärtig, wo durch die Normalstimmung eine gleichbleibende Höhe der Töne und Tonarten erzielt worden ist. Das C-moll des Schlußchors der Matthäuspassion ist der absoluten Höhe nach, in der es erdacht wurde, unser heutiges B-moll, die Tonart, in der Chopins Trauermarsch und der Trauermarsch im Brahms'schen »Deutschen Requiem« geschrieben sind. Für die starke Bevorzugung reichlicher ♭-Vorzeichen in den Trauermärschen (den fünf Vorzeichen bei Chopin und Brahms reiht sich Beethovens As-moll Trauermarsch aus der »Sonate pathétique« mit sieben ♭ an) sind im übrigen ohne Zweifel psychologische Erwägungen mitverantwortlich zu machen, wie sie uns oben (S. 5) aus dem Zitat im Riemannschen Lexikon entgegenklangen, deren Allgemeingültigkeit entschieden bestritten werden muß, die aber für Einzelfälle zutreffen mögen. Jedenfalls verdient es hervorgehoben zu werden, daß den vielen Trauermärschen mit ♭-Vorzeichen unter den berühmteren meines Wissens nur wenige mit ♯-Vorzeichen gegenübergestellt werden können, so z. B. Mendelssohns bekannter Trauermarsch und ebenso Berlioz' Trauermarsch zu »Romeo und Julie« in E-moll oder Griegs Trauermarsch auf Åses Tod sowie Tinels Trauermarsch im »Franciscus« in H-moll.

Daß individuelle Eindrücke die Bedeutung »privilegierter Assoziationen« erlangen und zeitlebens die Auffassung vom Wesen einer Tonart bestimmen können, habe ich in meinem 1897 veröffentlichten Werk: »Die Charakteristik der Tonarten« an einer Reihe von Beispielen sicher nachgewiesen (S. 110—113). Wenn darin von einem Studenten die Rede ist, der G-dur als für Volkslieder geeignet empfand, weil das erste Volkslied, das er als Kind auf dem Klavier spielte: »Ich hatt' einen Kameraden« in G-dur stand, oder der durch E-dur an Hörnerklang erinnert wurde, weil Mendelssohns »Jägerlied« in den »Liedern

ohne Worte«, das erste, ihm bekannt gewordene Tonstück in E-dur, in dieser Tonart stand, so ist damit schon zur Genüge erwiesen, welche äußeren Zufälligkeiten gelegentlich für ein ganzes Leben die subjektive Empfindung einer Tonart zu bestimmen vermögen. An derselben Stelle habe ich weiterhin an Hand glaubhafter Selbstzeugnisse gezeigt, daß das C-moll der fünften Sinfonie und der Sonate pathétique Beethovens in einem Fall der Tonart dauernd den Eindruck des Wilden und Erregten aufgeprägt habe, daß ein Oberlehrer C-dur »schlicht und großartig«, F-dur »gemütlich«, C-moll »finsterleidenschaftlich« empfand, weil »Die Himmel rühmen« und der Anfang der »Schöpfung«, die Pastoralsinfonie und die Sonate pathétique ihm ein für allemal das Gepräge dieser Tonarten festgelegt hatten. Auch einen Brief des verstorbenen Freiburger Physiologen Professor v. Kries vom 29. Juni 1896 habe ich dort mitgeteilt, in dem es unter anderem hieß:

> »So kann ich den Charakter einer zarten Weichheit, die ich etwa dem A-dur zuschreiben könnte, sicher auf Beethovens Klaviersonate Op. 26 zurückführen, die Leidenschaftlichkeit des F-moll auf die Klaviersonate dieser Tonart des gleichen Autors; wenn mir Es-dur etwa vorzugsweise den Eindruck einer heiteren und glänzenden Pracht macht, so geht dies vorzugsweise auf die Eroika und das Klavierkonzert dieser Tonart zurück; der düster geheimnisvolle Charakter des D-moll auf den ersten Satz der neunten Symphonie usw.«.

Beachtenswert ist es, wie in allen diesen Beispielen Beethovensche Kompositionen es waren, die den Charakter der Tonart dauernd festgelegt haben.

Und doch muß man bei näherer Prüfung des Gegenstandes oft genug erstaunen, zu wie überraschend ähnlichen Ergebnissen zahlreiche theoretische und praktische Versuche, die Charakter der Tonarten zu erkennen und nutzbar zu machen, auch dann geführt haben, wenn eine gegenseitige Beeinflussung der Autoren vollkommen ausgeschlossen ist. Da der musikalische Geschmack der Menschen außerordentlich verschieden ist und nur ganz wenige Tonarten vorhanden sein werden, die den größeren Teil einer musikalischen Gemeinde an ein und dasselbe Tonstück erinnern, so ist die manchmal verblüffende Übereinstimmung in der Beurteilung bestimmter Tonarten durch die Annahme übereinstimmender Ideenassoziationen keinesfalls restlos zu erklären. Es müssen noch andere Umstände mitspielen. Welcher Art diese sind oder doch sein können, wird noch zu erörtern sein. — Zunächst betrachten wir einige weitere Tatsachen, die die Berechtigung der Behauptung zu beweisen im stande sind.

Nehmen wir die Tonart Des-dur. Zufällig liegt uns nämlich ge-

rade für sie eine »Charakterisierung« seitens eines der größten und autoritativsten Ton-Heroen vor. Beethoven äußert sich über den Eindruck, den er von dem pathetischen »Messias« Klopstocks empfangen hat:

> »Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen; verstanden habe ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum und fängt auch immer gar zu weit von oben an; immer maestoso—Des-dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele.«

Diese überaus klare Charakterisierung wird nun durch eine Reihe von Verwendungen und Auslegungen des Des-dur bestätigt, bei denen eine Beeinflussung durch die (sehr wenig bekannte) Äußerung Beethovens rundweg als ausgeschlossen betrachtet werden kann. Der Tonartenschilderer Hand beschreibt den Charakter des Des-dur, wie folgt:

> »Er eignet sich für Darstellung der hohen Schönheit, des Prächtigen, des Glanzvollen, und trägt eine große Fülle in sich.«

Und ähnlich lautet Schillings Erklärung vom Jahre 1838:

> »Die Tonart an und für sich — möchten wir behaupten — erscheint als ein prachtvoll und glänzend, als ein gleichsam himmlisch schön dekoriertes Gebäude oder als ein leicht zu durchschauendes und die schönen Formen noch schöner gestaltendes Gewand.«

Ein »glänzendes, himmlisch schönes Gebäude«? Wäre die Notiz nicht schon 1838 niedergeschrieben worden, so möchte man es als unzweifelhaft betrachten, daß Schillings Auffassung der Tonart durch eine der grandiosesten Verwendungen des Des-dur bestimmt worden sei, durch das Finale des »Rheingold« und Wagners fast stets in Des-dur erklingendes Walhallamotiv! Die Übereinstimmung zwischen der Schillingschen Beschreibung des Charakters und Wagners Verwendung der seltenen Tonart ist geradezu verblüffend. Es wäre läppisch anzunehmen, daß Wagner bei der Wahl des Des-dur etwa durch Schillings phantastischen Versuch, der ihm schwerlich bekannt und in keinem Fall maßgebend war, beeinflußt worden sein könne. Muß man demnach eine zufällige Übereinstimmung annehmen, so gehört sie zu den merkwürdigen. Die seltsamen Übereinstimmungen in der Beurteilung und Verwendung des Des-dur sind aber damit noch bei weitem nicht erschöpft. Wenn Beethoven die Tonart in seiner oben wiedergegebenen Äußerung als majestätisch bezeichnet, so ist es beachtenswert, daß auch ein anderer bedeutender Musiker, Berlioz, der von Beethovens Klopstock-Beurteilung schwerlich jemals etwas vernommen haben wird, das Des-dur mit genau demselben Wort »majestätisch« charakterisiert. Bemerkenswerterweise verwendet daher Berlioz diese Tonart sowohl im »Sanctus« wie im »Hosanna« seines

effektvollen »Requiem«, gerade in denjenigen beiden Sätzen, in denen nach Siegfried Ochs' programmatischer Erläuterung »nur höchster Wohlklang zur Geltung kommt«. — Die Empfindung, daß die Tonart Des-dur die prunkvollste und pathetischste unter den Tonarten sei, wird auffällig häufig geteilt. Die erstaunliche Beliebtheit der Tonart für klang- und effektvolle »Salonstücke« der Klavierliteratur mag ein Ausfluß dieser Empfindung sein. Um nur einige ganz wenige Beispiele zu nennen, sei etwa hingewiesen auf Webers »Aufforderung zum Tanz«, Chopins »Minutenwalzer« und die perlenden Des-dur-Passagen seines B-moll-Scherzo, Kontskys »Erwachen des Löwen«, Schulhoffs »Galop die Bravoura«, Spindlers »Husarenritt« usw. oder auch auf einige Gesangstücke, denen ein gewisses geschwollenes Pathos zu eigen ist, wie v. Koß' berühmtes »Winterlied« und Bohms schönes »Still wie die Nacht«. Alle diese Tonstücke und viele andere, bei denen der Wohllaut des Klanges und die prunkvolle, elegante Phrase dem Komponisten als höchstes Ziel vorschwebten, stehen beachtenswerterweise in Des-dur. Haben Beethoven und Berlioz die Tonart als »majestätisch« bezeichnet, so hätten sie vielleicht hinzufügen können, daß die »Majestät« sich in einer blendend prunkvollen, aber inhaltlich etwas leeren Etikette wohlfühlt. Des-dur scheint, ähnlich wie Klopstocks Sprache, mehr äußerlich glanzvoll als innerlich vertieft, der *roi soleil* unter den Tonarten. Daß die Tonart zum gewaltsamen Betäuben aller aufsteigenden, schweren Besorgnisse durch prachtvoll klingendes Pathos trefflich geeignet ist, hat schon Richard Wagner im »Einzug der Götter in Walhall« bewiesen. So ließe sich denn wohl auch die Kriegsrede irgend eines französischen Ministers nicht treffender als in Des-dur komponieren.

Wenn die Lehre von der Charakteristik der Tonarten überhaupt einen realen Hintergrund hat, so gehört das dem Des-dur eng verwandte Fis-moll zu denjenigen Tonarten, deren Charakter am sinnfälligsten in die Erscheinung tritt. Dem Fis-moll-Dreiklang und damit der Fis-moll-Tonart wird übereinstimmend ein eigentümlich spitzer Klang zugeschrieben, der mir persönlich so lebhaft gegenwärtig ist, daß ich allein daran oftmals die Fis-moll-Tonart erkannt habe, obwohl ich kein absolutes Gehör besitze und im allgemeinen bei einem mir unbekannten Tonstück die gehörten Töne und Akkorde nicht zu bezeichnen vermag. Wenn gelegentlich von einer »fahlen Beleuchtung der Molltonarten mit Kreuzen« die Rede ist (Meyers Konversationslexikon Bd. 19, S. 605; wörtlich ebenso Riemanns »Musiklexikon« S. 180), so scheint mir diese Bezeichnung im wesentlichen nur auf das Fis-moll, auf dieses aber in hervorragender Weise, zuzutreffen. Ich würde diese Empfindung als subjektiv und deshalb als wissen-

schaftlich belanglos bewerten, wenn nicht die musikalische Literatur in bezug auf die Verwendung des Fis-moll in auffälliger Weise erkennen ließe, daß jene Empfindung nicht vereinzelt sein kann. Musikalische Naturschilderungen nämlich, die eine »fahle Beleuchtung« wiederzugeben suchen, wie sie etwa durch das Mondlicht oder durch die abendliche Dämmerung hervorgerufen werden, stehen nach meinen statistischen Zusammenstellungen ganz merkwürdig häufig in Fis-moll. So hat Mendelssohn sowohl Lenaus »Schilflied« (Auf dem Teich, dem regungslosen, ruht des Mondes stiller Glanz) wie Heines »Neue Liebe« (In dem Mondenschein im Walde) in Fis-moll vertont, ebenso Weber den Beginn der Wolfsschluchtszene: »Milch des Mondes fiel aufs Kraut«. Für Geibels Gedicht »Der Mond« hat dagegen Mendelssohn seine ausgesprochene Lieblingstonart E-dur gewählt, wobei die vom Mond handelnde Textstelle durch ein Ausweichen nach Gis-moll charakterisiert wird. Schumanns Komposition der lieblichen »Mondnacht« Eichendorffs steht ebenfalls in E-dur, doch ist auch darin den Fis-moll-Akkorden, zum Teil in harpeggierter Form, ein ungewöhnlich breiter Raum vergönnt. Von neueren, weniger bedeutenden und bekannten Mondscheinschilderungen, die in Fis-moll wiedergegeben sind, nenne ich Bendels »Fahrt auf der Liebesinsel« und Mascagnis raffiniert erdachtes und blendend instrumentiertes, aber gemütsarmes Mondscheinintermezzo in der Oper »Silvano«. Auch die Schilderung des abendlichen Herbststurmes an der norwegischen Küste in Griegs »Peer Gynt«-Suite wird vom fahlen Dämmerschein des Fis-moll beleuchtet, und Kienzl schildert im »Evangelimann« den Mondaufgang in Fis-dur, während Brahms für sein Lied »An den Mond« das dem Fis-moll nahe verwandte H-moll gewählt hat. Anderseits kann die berühmte Mondscheinszene in den »Lustigen Weibern« von Nicolai, die in Es-dur (in der Ouvertüre in F-dur) steht, hier schwer als Beispiel mitangeführt werden, weil in ihr das behagliche und derb-humoristische Element merklich die lyrische Stimmung überwuchert. Beethovens wunderbare »Mondscheinsonate« hingegen kann deshalb nur bedingt zum Vergleich herangezogen werden, weil der musikalische Zeus bei der Niederschrift dieser zu seinen erhabensten Inspirationen zählenden Zaubersonate nachweislich nicht an Nacht und Mondschein, sondern an ein Gedicht von Seume: »Die Betende« gedacht hat, das er musikalisch illustrieren wollte. Und dennoch darf auch jenes einzige Tonstück in diesem Zusammenhang genannt werden, denn die überaus große Bereitwilligkeit, mit der man allenthalben den Namen »Mondscheinsonate« [1]) angenommen hat,

[1]) Nach einer freundlichen Mitteilung Geheimrat Max Friedländers ist die »unsinnige Bezeichnung« (die mir übrigens gar nicht so sehr unsinnig erscheint) »Mond-

zeigt zur Genüge, wie allgemein verständlich, wie zwingend die durch die Musik hervorgerufene Ideenassoziation sein muß. Tatsächlich ist wohl eine treffendere musikalische Wiedergabe einer »mondbeglänzten Zaubernacht« nicht vorstellbar. Die Komposition geht bekanntlich nicht aus Fis-, sondern aus dem nahe verwandten Cis-moll, doch spielen auch die Fis-moll-Klänge in ihr eine bedeutende Rolle. Und noch ein anderer Fall kann genannt werden, wo der Hörer ohne jedes Zutun des Tondichters durch eine Komposition geradezu zwangsmäßig an eine Mondnacht erinnert wird: Mendelssohns »Venetianisches Gondellied« (Nr. 12 der »Lieder ohne Worte«). Mit keinem Wort weist der Titel des Tonstücks oder eine sonstige Andeutung des Komponisten auf Nacht und Mondschein hin, und dennoch erwecken die Töne deutlicher als jedes Nocturno die Empfindung, daß eine nächtliche Stimmung, eine Fahrt auf den mondbeglänzten Fluten des Canale grande geschildert werden soll.

Im allgemeinen gelten die Tonarten mit Kreuzen für heller und freudiger als die mit b-Vorzeichen versehenen. Dieser Umstand könnte Verdacht erregen insofern, als darin ein gewisser Beweis zu liegen scheint, daß lediglich subjektive Empfindungen, nicht objektive Notwendigkeit den scheinbaren »Charakter« hervorrufen, insofern als die »Erhöhung« des Tones durch ein ♯ die Vorstellung des Helleren, die »Erniedrigung« durch ein ♭ die des Dunkleren vortäuscht. Die Annahme erscheint um so einleuchtender, als seitens der ziemlich zahlreich vorkommenden Personen, die zwangsmäßig Licht- und Farbenempfindungen mit Tönen und Tonarten verbinden, übereinstimmend E-dur als hellste, As-dur als dunkelste Tonart bezeichnet wird, wobei mit der ersteren meines Wissens ausnahmslos die Farben Rot und Gelb, mit der letzteren Dunkelblau, Violett, Schwarz usw. verbunden werden. Und dennoch kann auch diese Erklärung psychologischer Art das Problem der Tonarten-Charakteristik nicht lösen, denn die Tonart Des-dur wird, wie wir schon hörten, als ungewöhnlich glänzend und prächtig empfunden, während sie bei Zugrundelegung obiger theoretischer Annahme noch eine Nuance dunkler sein müßte als As-dur.

Immerhin bleibt es nicht ausgeschlossen, daß die subjektive Vorstellung vom Charakter einer Tonart hier und da durch zufällige

---

schein-Sonate« durch den Russen Oulibischeff und den Berliner Kritiker Ludwig Rellstab aufgebracht worden. Der erstere charakterisierte die Sonate, indem er sie dem blassen Schimmer des Mondes verglich, der sich hinter finstren Wolken verbirgt; der letztere verglich das Adagio mit dem Eindruck, den der Vierwaldstätter See bei Mondschein macht. Diese gleichlautende, voneinander unabhängige Charakterisierung ist sehr bezeichnend.

Äußerlichkeiten wie die mehr oder weniger starke Färbung durch Vorzeichen beeinflußt wird. Es bleibt z. B. auffällig, wie häufig das vorzeichenlose C-dur als »unschuldige« Tonart bezeichnet und der Farbe Weiß verglichen wird. Der Verdacht, daß hier durch die Tastatur des Klaviers die farbige Ideenassoziation Weiß ausgelöst wird, die im seelischen Prozeß alsbald die Vorstellung der Gleichung Weiß = Unschuldig bedingt, ist doch gar zu naheliegend, als daß man nicht die Richtigkeit der Annahme für erwiesen halten sollte. Den weißen Tasten des Klaviers dürfte in der Tat C-dur seine Stellung als kindlichste und natürlichste unter den Tonarten verdanken, wenn es auch immerhin auffällig bleibt, daß diese weitverbreitete Vorstellung sich niemals auf das nah verwandte A-moll überträgt.

Der bereits erwähnte Umstand, daß das Hören gewisser Tonarten in manchen Menschen deutliche Farbenempfindungen auslöst, führt uns in der Erkenntnis der Wahrheit zunächst noch nicht unbedingt weiter. Die Farbenwahrnehmungen können nämlich ebenso gut durch physiologische (Mitschwingen des Sehnerven) wie durch rein psychologische Vorgänge (zwangsmäßige Ideenassoziation) verursacht werden. Weiß der Hörer, welche Tonart gespielt wird, sei es, weil er das gehörte Stück kennt, sei es, weil er absolutes Tonbewußtsein besitzt, so läßt sich auch die lebhafteste Farben-Mitempfindung nicht ohne weiteres auf eine physiologische Wirkung und demnach auf eine objektiv vorhandene, der Tonart selbst eigentümliche Ursache deuten. Nur wenn ein nicht mit absolutem Gehör begabter Hörer in einem ihm völlig neuen Tonstück, dessen Tonart er vorher nicht kennt, deutliche Farbeneindrücke aufnimmt, aus denen er, an Hand früherer Erfahrungen, einen sicheren Schluß auf die gespielte Tonart richtig zieht, darf man den Beweis als einwandfrei geführt bezeichnen, daß der jeweiligen Tonart in der Tat gewisse Eigenheiten besonderer Art und damit ein bestimmter Sonder-»Charakter« innewohnen. Dieser Beweis aber steht noch aus. Wenigstens ist mir in der nicht allzu großen Zahl zuverlässiger Beobachtungen kein Fall bekannt, daß eine nicht mit absolutem Gehör begabte Person lediglich auf Grund von Farbeneindrücken die Tonart einer von ihr nie gehörten Komposition richtig erkannt hat. Auffällige und sehr beachtenswerte Beobachtungen liegen immerhin vor. So habe ich in meinem 1897 erschienenen Buch »Die Charakteristik der Tonarten« den Bericht eines Professors Cart in Lausanne wiedergegeben, der von sich selbst u. a. berichtet, er empfinde beim Hören mancher besonders großartigen, in C-dur geschriebenen Orchesterwerke, etwa im Schlußsatz der Beethovenschen Fünften oder in der Freischütz-Ouvertüre, den Farbeneindruck Weiß in so glänzender Helle, daß er unwillkürlich geblendet die Augen

schließe. Leider war es mir nicht möglich, festzustellen, ob dieser Farbeneindruck ebenso deutlich in die Erscheinung trat, wenn er ein ihm unbekanntes Stück in C-dur hörte. Ließe dieser Nachweis sich führen (wobei Fehlen des absoluten Gehörs beim Hörer Voraussetzung ist), so wäre ein Zweifel an dem objektiven Sondercharakter der Tonart nicht mehr möglich, und das Problem der Tonarten-Charakteristik hätte seine Lösung gefunden. Aber dieses letzte, entscheidende Glied in der Kette der Beweisführung fehlt eben zurzeit noch! — Für die machtvolle Wirkung einer genialen Komposition, in der das C-dur vorherrscht, mag übrigens ein interessanter Ausspruch Hans Richters zitiert werden, der nach einer »Meistersinger«-Aufführung äußerte, nun habe er wieder einmal das gesundende Stahlbad in C-dur genommen. Auch die Verwendung der Tonart im Vorspiel zum »Parsifal« zur Bezeichnung der hohen Reine und Weihe des Gral oder für die unschuldige Heiterkeit von Mozarts »Juppiter-Sinfonie« und mancher Haydnschen Sinfonien erscheint besonders charakteristisch. Die klassische Verwendung des C-dur aber in einer genialen Tondichtung, für die das Urteil übereinstimmend lautet, daß sie in jeder anderen Tonart ganz undenkbar wäre, findet sich in Haydns »Schöpfung« zu den Worten: »und es ward Licht«.

Bevor wir dem Versuch einer Lösung der Streitfrage um die Charakteristik der Tonarten weiter nachgehen, seien noch einige weitere Tonarten genannt, in deren Beurteilung und kompositorischen Verwendung einigermaßen die Meinungen übereinstimmen.

Wie beim C-dur die Anschauungen ziemlich einheitlich sind, so auch beim F-dur. Ausnahmslos wird die Tonart als sanft und friedlich bezeichnet und gern mit der grünen Farbe in Verbindung gebracht. Die Erinnerung an die klassische Verwendung der Tonart in Beethovens »Pastoralsinfonie« mag dabei freilich die Empfindungen maßgebend beeinflußt haben. Dennoch kann es nicht allein Beethovens überragende Bedeutung sein, die hier und in anderen Fällen den Charakter einer Tonart sozusagen fixiert hat; denn trotz allen Respekts vor diesem musikalischen Olympier begegnet man gleichfalls vielfach der Meinung, daß die Verwendung derselben Tonart zur Schilderung des Siegesjubels im Schluß der »Egmont«-Ouvertüre durchaus verfehlt sei und daß hierfür etwa die Tonart E-dur oder D-dur sehr viel charakteristischer sein würde. Hingegen dürfte eine Äußerung von Hand auf vielfache Zustimmung rechnen können: »Rombergs Glocke des Friedens konnte nur in F-dur verhallen«.

Sehr einheitlich ist auch die Auffassung, daß Es-dur eine besonders ruhige, weihevolle, fromme Tonart sei, die zu Chorälen hervorragend geeignet ist. Typische Verwendungen sind etwa der Anfangs-

chor der »Schöpfung« (»Und der Geist Gottes«), der Pilgerchor im »Tannhäuser«, die Variationen über »Ein feste Burg« in der »Hugenotten«-Ouvertüre, die gewaltigen Posaunenstöße des jüngsten Gerichts im »Tuba mirum« des Berliozschen »Requiem«, Tannhäusers Pilgerfahrt, die abgeklärt ruhigen Gesänge des Wolfram im »Tannhäuser«, die so regelmäßig in Es stehen, daß man Es-dur geradezu als Wolframs Tonart bezeichnen kann, ferner der Gang zum Münster im »Lohengrin«, die Abendmahlszene im »Parsifal« usw., und, vielleicht an erster Stelle zu nennen, die wundervolle Ruhe und Weltentrücktheit des »Rheingold«-Vorspiels. Auch die heldenhaft feierlichen Klänge der »Eroica« sind den weitverbreiteten Vorstellungen vom Charakter des Es-dur trefflichst angepaßt.

Musikalisch wie im Charakterausdruck eng verwandt dem Es-dur ist das As-dur, in dessen Beurteilung gleichfalls hohe Einheitlichkeit herrscht. Es ist die eigentliche Tonart der Nocturnos und der Beethovenschen Adagios, die als ausnehmend dunkel und durch schwermütigen Ernst ausgezeichnet erscheint. Marx nennt As-dur den »Ton feierlicher Andacht«, welche Bezeichnung mit jenen Verwendungen gut übereinstimmt. Wie Beethovens Vorliebe für die Tonart in einigen seiner herrlichen Adagios bemerkenswert ist, so ist As-dur auch die eigentliche Grundtonart der großen Nachtszene im zweiten Akt des »Tristan«, die unter anderem zu den weihevollsten Gesängen: »O sink hernieder, Nacht der Liebe« und »So starben wir, um ungetrennt« erklingt und die nicht minder charakteristisch für den schwermütigen Gesang der Rheintöchter aus den Tiefen des Rheins ist.

Zum »dunklen«, ruhig ernsten As-dur soll das »helle«, lebhafte E-dur im schärfsten Gegensatz stehen. Immer wieder wird diese Tonart als »funkelnd hell« (Marx) bezeichnet und dem »brennenden Gelb«, der »lichten Feuerfarbe« verglichen, und zwar schon lange bevor der »Feuerzauber« diese Auffassung gewissermaßen sanktionierte. Bei kaum einer anderen Tonart sind die Empfindungen, den vorliegenden Schilderungen zufolge, so unbedingt einheitlich wie beim E-dur. Mit A-dur, A-moll und E-moll ist es offenbar die Lieblingstonart Mendelssohns, und Wagner verwendet es in allen seinen Werken bewußt zur Kennzeichnung der Höhepunkte sinnlicher Erregung (Venusberg-Bacchanale, »Dir, Göttin der Liebe«, Brautgemachszene im »Lohengrin«, Anfang von Siegfrieds erster Begegnung mit Brünnhilde, Tristans Vision, Kundrys Kuß). Beim jugendlichen Wagner besteht diese Neigung ebenso wie beim Wagner des Parsifal, denn schon die Schlußszene der »Feen«, in der der Held Arindal, geführt vom »unendlichen Walten der Liebe«, ins Feenschloß eindringt und den Lohn seiner treuen Liebe findet, ist in E-dur vertont. Ganz unabhängig von dieser

zweifellos absichtlichen Tonartenverwendung durch Wagner sei eine Stelle aus einem Brief angeführt, den mir ein Student im Anschluß an eine früher von mir veröffentlichte Arbeit über Tonarten-Charaktere schrieb. Er betonte darin, E-dur sei so sehr seine Lieblingstonart, daß er in jedem ihm unbekannten Orchesterwerk mit einer gewissen ängstlichen Spannung nach einem in dieser Tonart stehenden Stück ausschaue. E-dur erscheine ihm wie »ein geliebtes, schönes Weib«, während F-dur er selbst sein könne! Interessant ist auch eine Bemerkung von Marx über die Tonart: »E-dur erglänzt in überraschender, nach dem Stufenmaße nicht zu erwartender Helle«; Marx behauptet weiter, daß der Charakter der Tonart »funkelnd, hell emporsteigt, mit durchgreifender Wärme, heiter und leuchtend wie lauteres Gold. Noch ist ihm in keiner Komposition voll genügender Ausdruck geworden, auch in der Fidelio-Ouvertüre bei weitem nicht. Wenn einmal in einer künftigen Oper Otto der Dritte die Kaiserkrone neu auf seinem jugendlichen Haupte befestigt, könnte nur E-dur in seiner heiteren Sonnenpracht erschallen.« Es ist vielleicht kein ungewollter Zufall, daß Wagners »Tannhäuser« in der sinnlichsten Tonart E-dur beginnt und in der frömmsten Tonart Es-dur schließt.

Wenn ferner D-dur in der älteren Musik die fast ausschließliche Tonart der Triumphgesänge und der Hallelujahs ist, so ist hieran wohl lediglich ein äußerlich zufälliger Grund schuld, die Tatsache nämlich, daß die dabei unvermeidlichen Trompeten dereinst so gut wie ausnahmslos in D gestimmt waren.

Es wird nicht erforderlich sein, die sämtlichen Tonarten der Reihe nach durchzugehen; einzelne wenige besonders charakteristische Beispiele genügen vollauf zur Festlegung und Diskussion des Tatbestandes. Immerhin wird es nützlich sein, den genannten Dur-Beispielen auch einige besonders typische Moll-Beispiele hinzuzufügen. Von C-moll und Fis-moll war schon weiter oben die Rede. Als besonders charakteristisch erscheint neben diesen beiden Tonarten das D-moll, das übereinstimmend als finster, leidenschaftlich, wild-erregt und dennoch sehr kraftvoll empfunden wird. Es kann kaum ein bloßer Zufall sein, daß D-moll mit einer über jede statistische Wahrscheinlichkeit hinausgehenden Häufigkeit zu Gewitter- und Sturmschilderungen verwendet wird. Unter achtzehn musikalisch illustrierten Unwettern, die mir augenblicklich gegenwärtig sind, stehen nicht weniger als elf, also mehr als die Hälfte, in D-moll. Beethovens Gewitter in der Pastorale tobt in F-moll, ebenso Schuberts vortreffliche Gewitterwiedergabe in der »Jungen Nonne«. Das Wolfsschluchtgewitter im »Freischütz« ist in der (meines Erachtens wenig geeigneten) Tonart C-moll vertont, desgleichen Haydns Gewitter in den »Jahreszeiten«. Marschner hat für

die nächtliche Sturm- und Regenszene im »Hans Heiling« Cis-moll gewählt, Rossini für das Gewitter im »Tell« E-moll, Grieg für den stürmischen Abend in der »Peer Gynt«-Suite Fis-moll. Diesen sieben Vertonungen, die eine andere Tonart als D-moll bevorzugten, stehen nun aber elf andere in D-moll gegenüber, nämlich die Gewitter in Webers »Oberon«, in Lortzings »Undine«, in der Ouvertüre zu Wagners »Fliegendem Holländer« und vor allem die prachtvolle, tobende Gewitterschilderung im Vorspiel zur »Walküre«, ferner der Sturm in der Wolfsschluchtszene des »Freischütz«, in Schuberts »Stürmischem Morgen«, in Löwes »Mummelsee«, in Robert Volkmanns Männerchor: »Im Gewittersturm« und Humperdincks Schneesturm im »Dornröschen«. In D-moll steht ferner Haydns Meeressturm-Schilderung in der »Schöpfung« zu der Arie des Raphael: »Rollend in schäumenden Wogen« und schon vorher der größere Teil der Sturm- und Gewitter-Wiedergabe, zumal zu den Worten: »Wie Spreu vor dem Winde, so flogen die Wolken«. Ebenso erdröhnt in D-moll der Donnerschlag, der im »Don Juan« das Verschwinden des Komthurs begleitet, wie schon vorher die ganze Komthur-Szene mit ihrer stark dramatischen »Gewitterstimmung« in D-moll vertont ist.

Die außerordentliche Wucht des D-moll kommt in besonders typischer Weise auch zur Geltung beim letzten Kyrieeleison im ersten Satz von Mozarts »Requiem«. So oft ich dieses gewaltige Tonstück hörte, hatte ich stets die Empfindung, daß diese kraftvoll wuchtigen Akkorde eigentlich viel zu selbstbewußt, zu herrisch seien für eine demütige, wenn auch dringende Bitte um göttliches Erbarmen. Das klingt nicht wie eine Bitte, sondern wie eine energische, lästerliche Forderung! Und ich stehe, wie ich weiß, mit dieser Empfindung nicht allein da. Allerdings möchte ich auch meinen, daß die Herbheit des Ausdrucks in jeder anderen Tonart als in dem männlich strengen D-moll erheblich gemildert scheinen würde. Es darf dabei nicht außer acht gelassen werden, daß seit Mozarts Zeit die Stimmung um ungefähr einen halben Ton in die Höhe gegangen und erst seit Beethoven konstant geblieben ist, so daß der erste Satz des Mozartschen Requiem der absoluten Tonhöhe nach im heutigen Cis-moll erdacht worden ist. Berücksichtigt man auch sonst dies In-die-Höhe-Treiben der Stimmung bis zur Fixierung des Normaltons a = 440 (beziehungsweise 435) Schwingungen (16. Februar 1859), so kommt auch sonst zu mancherlei interessanten Ergebnissen. Es sei hier nicht weiter darauf eingegangen, aber der eine Hinweis sei doch gestattet, daß der einzig gewaltige E-moll-Eingangschor ebenso wie der erhabene Chor »Sind Blitze, sind Donner« in der »Matthäuspassion« der absoluten Höhe nach im heutigen D-moll erdacht sind, da seit Bachs

Zeit die Stimmung um einen ganzen Ton gestiegen ist. Ihre ungeheure Wucht mag auch in unserem D-moll noch hinreißender zur Geltung kommen als in dem weicheren E-moll.

Um den Sondercharakter des D-moll zu erklären, darf ein Punkt nicht außer acht gelassen werden, auf den mich Herr Musikdirektor Pfannschmidt in Berlin aufmerksam macht: »Bei den Streichinstrumenten klingen die Saitentöne heller (in der Höhe), durchdringender (in der Tiefe), als die durch das Aufsetzen des Fingers gebildeten Töne. Diese Wirkung kommt besonders bei D-moll zum Ausdruck: sowohl Grundakkord wie Dominantakkord haben im Grundton und Quinte freischwingende Saiten zur Verfügung.« — Eine derartige Erklärung vermag sehr wohl die stets wiederkehrende Neigung, in der Orchestermusik das D-dur und das D-moll für die Erzielung gewisser Stimmungen zu bevorzugen, vollauf zu erklären. Sie genügt aber nicht zur restlosen Deutung des »Charakters« der Tonart, denn dieser ist gänzlich unabhängig von dem Instrument, das jeweilig gespielt wird und tritt bei allen Instrumenten in durchaus gleicher Weise in die Erscheinung.

Was das schon genannte E-moll betrifft, so ist auch diese Tonart im allgemeinen recht gut charakterisiert. Mir persönlich erscheint sie äußerst leicht an ihrem edlen, etwas träumerisch weichen Charakter erkennbar, und mir ist sie ausgesprochen die romantischste unter den Tonarten. Dabei muß ich es freilich dahingestellt sein lassen, ob diesem Empfinden nicht eine privilegierte Assoziation zugrunde liegt, da einige der charakteristischsten Kompositionen des Romantikers Mendelssohn in dieser von ihm neben E-dur am meisten bevorzugten Tonart stehen, so das Elfentreiben in der Sommernachtstraum-Ouvertüre, der Trauermarsch, das »Todeslied des Bojaren«, die volksliedartige Ballade »Winterlied« usw. Auch Schuberts »Erlkönig«, der auf mich als Kind tiefsten Eindruck machte, kannte ich viele Jahre hindurch nur in der Transposition nach E-moll (das Original steht, ebenso wie der gleichzeitig entstandene Loewesche «Erlkönig« in G-moll).

Sehr scharf ausgeprägt ist sowohl für mein eigenes wie für fremdes Empfinden die zwischen den beiden letztgenannten Tonarten D- und E-moll gelegene Tonart Es-moll, die für mein persönliches Gefühl mit E-moll gar keine Ähnlichkeit hat, während sie dem D-moll in bezug auf Wucht und Herbheit des Charakters nahe steht, ohne seinen edlen Ausdruck zu erreichen. Der Klang des Es-moll hat für mich etwas Unheimliches, Grausiges, ja, Beängstigendes. Schillings Definition möchte ich rückhaltlos unterschreiben, die da besagt: »Wenn Gespenster reden könnten, so sprächen sie aus diesem Tone.« Wenn ich vor zwanzig Jahren in meiner schon zitierten Schrift den Aus-

druck des Es-moll am treffendsten mit dem Klange gestopfter Hörner vergleichen zu können glaubte, so hat sich diese Empfindung bis auf den heutigen Tag nicht geändert. Die Verwendung der Tonart in Loewes »Edward«-Ballade sowie im Vorspiel der »Götterdämmerung« und in der Nornenszene scheint mir besonders treffsicher zu sein, ebenso tritt ihr grausiger Charakter gut in die Erscheinung, wenn sie das Zusammenbrechen des ermordeten Siegfried begleitet oder die gespenstische Erscheinung der von Klingsor heraufbeschworenen Kundry illustriert. Sehr charakteristisch ist ferner die Verwendung dieser Tonart für die Schilderung des Tempelbrandes in Bruchs »Frithjof«. An ihrem einzigartig charakteristischen Klang habe ich auch sie oftmals erkannt, obwohl mir jedes absolute Gehör abgeht. Ein besonders charakteristisches Beispiel dieser Art erlebte ich noch kürzlich. Jahrelang hatte ich mich, zumal in der Kriegszeit, mit Musik nur wenig, mit dem Studium der Tonartencharaktere fast gar nicht mehr beschäftigt — da hörte ich am 21. März 1916 in einem Sinfoniekonzert der Berliner Königlichen Oper die mir bis dahin ganz unbekannt gebliebene »Manfred«-Ouvertüre Rob. Schumanns. Ich hatte keine Ahnung, in welcher Tonart das Stück stand, achtete auch gar nicht darauf; da glaubte ich, noch ziemlich im Beginn des Tonstückes, mit aller Bestimmtheit den Es-moll-Akkord zu vernehmen. Ich stutzte, zweifelte, sagte mir, daß diese entlegene Tonart in einer Komposition Rob. Schumanns unwahrscheinlich sei, und redete mir ein, es werde wohl der D-moll-Akkord gewesen sein, der für mich eine Wesensverwandtschaft mit Es-moll hat, während ich mir nicht einen Augenblick darüber im Zweifel war, daß jede andere Tonart keinesfalls in Betracht käme. Da kehrte kurz vor dem Schluß der Ouvertüre der Es-moll-Dreiklang nochmals mit solcher unverkennbaren Deutlichkeit des Charakters wieder, daß ich meiner Sache sicher wurde und auch die Möglichkeit einer Verwechslung mit D-moll fallen lassen konnte. An einem der nächsten Tage sah ich die Partitur auf der Königlichen Bibliothek ein und stellte fest, daß mein so deutliches Empfinden mich in der Tat nicht betrogen hatte. In diesem Falle wie in vielen anderen ergab sich, daß mir die Erkennung eines Moll-Dreiklangs (Dur-Akkorde habe ich nur ganz vereinzelt, neuerdings seit vielen Jahren überhaupt nicht mehr zu erkennen vermocht!) am leichtesten war und am meisten begünstigt wurde, wenn die Harmonie über der Dominante als tiefstem Ton forte erklang, also als Quart-Sext-Akkord. Der Charakter des Tonstückes spielt dabei nach meinem Empfinden gar keine Rolle für die Deutlichkeit, mit der sich der Charakterausdruck des einzelnen Moll-Dreiklangs einzuprägen vermag. So spüre ich z. B. den wildherben Charakter des D-moll-Akkords mit besonders eindringlicher

Kraft in wenigen einzelnen Takten von Suppés erquickend heiterer Ouvertüre »Dichter und Bauer«, und zwar im 12.—16. Takt des Allegro strepitoso. Auch hier ist es bemerkenswerterweise der Quart-Sext-Akkord, der die starke Ausprägung des Tonarten-Charakters für mich bedingt. In derselben Ouvertüre, kurz vor dem Sostenuto scheinen mir übrigens auch einige überraschende Fis-moll-Dreiklänge, die sich auf dem Quart-Sext-Akkord aufbauen, von außergewöhnlich großer Eindringlichkeit zu sein.

Wenn das Urteil über den Charakterausdruck der bisher genannten Tonarten im großen und ganzen als recht einheitlich bezeichnet werden muß, so gibt es eine Reihe von anderen Tonarten, deren Beurteilung durch verschiedene Personen nichts weniger als übereinstimmend ausfällt, obwohl eine jede von ihnen ihre jeweilige Empfindung als äußerst bestimmt bezeichnet. Recht wechselvoll ist z. B. die Auffassung, welche Tonart sich zur Wiedergabe der beseligenden Frühlingsstimmung am besten eignet. Während E. T. A. Hoffmann in seinen anfangs wiedergegebenen »Kreisleriana«-Phantasien B-dur als eigentliche Frühlingstonart bezeichnete, in welcher Empfindung ihm R. Wagner bei der Vertonung der »Winterstürme wichen« folgte, wählte Mendelssohn für seine Frühlingslieder mit ausgesprochener Vorliebe A-dur, E-dur und A-moll. Dvorák hingegen tat einst, als ihm ein Schüler im Frühling eine Violinkomposition zur Beurteilung überbrachte, den charakteristischen Ausspruch: »Bleiben Sie mir im Mai mit A-moll vom Leibe, bringen Sie die Sonate im Herbst wieder, dann wird es vielleicht stimmen! Arbeiten Sie jetzt in Es-dur, Es-dur = Frühling!« Ganz im Gegensatz hierzu erklärte mir einst ein Arzt, Doktor Kurt Pollack, er könne sich Frühlingsschilderungen nur in A- oder D-dur denken, die Verwendung von B-dur hierfür erscheine ihm »ganz komisch«.

Daß solche individuellen Beurteilungen einzelner Tonarten nicht eben selten sind, liegt auf der Hand. Bei den mannigfach verschiedenen Quellen, welche der subjektiven Auffassung vom Charakter der Tonarten Nahrung zuführen können, haben weitgehende Abweichungen der Definitionen keine grundsätzliche Bedeutung, und die Frage, ob eine objektive Verschiedenheit der Tonartencharaktere besteht oder nicht, wird durch jene Divergenzen überhaupt nicht berührt, geschweige denn gegenstandslos gemacht. Privilegierte Ideenassoziationen mögen sehr wohl gelegentlich einen solchen Einfluß auf das menschliche Empfinden erlangen, daß sie die Empfindung des objektiven Eindrucks ganz übertönen und verblassen machen können. Das einzelne Zeugnis wird daher nie für sich Beweiskraft beanspruchen können,sondern immer nur als Bestand einer im großen und ganzen gleichlautenden und unab-

hängigen Massenkundgebung. Daß selbst wenig musikalische Menschen eine ganz persönliche Stellung zu gewissen Tonarten gewinnen können, beweist unter anderem das Zeugnis eines Mannes, den man in diesem Zusammenhang gewiß nicht zitiert zu hören erwarten wird, seitens Bismarcks. In einem überraschend schönen und zarten Brief, den der spätere Sachsenwald-Recke im Jahre 1847 an seine ferne Braut richtete, findet sich die folgende, sehr eigenartige Stelle:

> »Oh, wenn ich Keudell wäre, ich spielte jetzt den ganzen Tag, und Töne trügen mich über Oder, Rega, Persante, Wipper. Ich dachte mir, du spieltest C-dur, wenn der hohle Tauwind durch die dürren Zweige der Linden heult, und D-moll, wenn die Schneeflocken in phantastischem Wirbel um die Ecken flogen.«

In diesem Fall mag man es lediglich mit einer hübschen poetischen Darstellung eines verliebten Bräutigams zu tun haben, die natürlich nicht streng wörtlich genommen oder gar wissenschaftlich verwertet werden kann. Es gibt jedoch zahlreiche andere Anzeichen für ein unverkennbares individuelles Gefühl einzelnen Tonarten gegenüber. Sympathie und Antipathie spielen auf diesem Gebiet eine wesentlich größere Rolle, als man wohl zunächst für möglich zu halten geneigt sein wird.

Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß Mendelssohn eine deutliche Vorliebe für die A- und E-Tonarten hatte. Bei Joh. Seb. Bach läßt sich eine Bevorzugung der ♯-Tonarten erkennen; weist doch unter den 24 einzelnen Tonsätzen der H-moll-Messe nur ein einziger ♭-Vorzeichen auf (G-moll). Ähnliche Statistiken dürften auch sonst manche interessante Ergebnisse zeitigen; in Heinrich von Hertzogenbergs lieblichem Oratorium »Die Geburt Christi« zähle ich z. B. unter 33 Tonsätzen nur einen mit einer ♭-Tonart. Umgekehrt hat etwa Eduard Grell für seine ernst-lyrischen und geistlichen Kompositionen fast stets ♭-Vorzeichen gewählt; in seinem Hauptwerk, der großartigen 16-stimmigen Messe, gibt es andere Vorzeichen überhaupt nicht, während sich die Chöre mit 5 und 6 ♭-Vorzeichen auffällig häufen. Auch sind nicht selten Amateurklavierspieler zu finden, die dazu neigen, stets eine und dieselbe Tonart zu benutzen, wenn sie »aus dem Kopf« irgend eine Melodie usw. spielen. Nach meinen Beobachtungen ist dabei C-dur und Es-dur besonders beliebt, wobei natürlich zu beachten ist, daß die »technische« Einfachheit des C-dur auf dem Klavier ein entscheidendes Moment abgibt; da aber auch andere Tonarten außer C-dur sich dieser monopolartigen Bevorzugung erfreuen, ist auch dem »Geschmack« des Spielers ein weites Feld eingeräumt. — Daneben begegnet man hier und da einer Antipathie gegen gewisse Tonarten, die vereinzelt von pathologischer Lebhaftigkeit werden kann. Ein Bruder

von mir, der als Oberlehrer im großen Weltkrieg den Heldentod starb, gab mir wiederholt an, er könne die Tonart G-dur nicht leiden, ohne daß er mir einen Grund für diese Aversion zu nennen vermochte. Ich persönlich stehe einigen Tonarten, wie z. B. G-, D-, A- und H-dur, A-, G- und F-moll zum mindesten, wenn ich mich so ausdrücken darf, nicht mit derselben Sympathie gegenüber wie etwa dem E- und Des-dur, dem E-, Fis-, D- und C-moll usw. Zweifellos wird man bei näherem Nachforschen zahlreiche ähnliche Fälle ausfindig machen können. In der Literatur finde ich einen Fall dieser Art beschrieben, wo die Abneigung geradezu krankhafte Züge trägt und zu pathologisch-abnormen Äußerungen führt. In der »Leipziger Allgemeinen Zeitung« vom 3. Dezember 1806 findet sich nämlich folgende eigenartige Mitteilung:

> »Vor 15 bis 20 Jahren lebte in der Dresdener Kapelle (und lebt vielleicht noch) ein braver Violoncellist, Hofmann, der, ob er sich täglich mit Musik beschäftigte, doch die Tonart H-moll nie ertragen konnte. Überraschten ihn während eines Spieles einzelne Modulationen dieser Tonart, so zitterte er, Angstschweiß brach ihm aus, und ließ es sich tun, so ruhete er ein Weilchen; kamen aber ganze Sätze in dieser Tonart vor, und er konnte sich nicht entfernen — wie, wenn er in der Kirche oder Oper spielte — so stand er Todesangst aus, und alle Bekämpfungen der verdrießlichen Eigenheit waren vergebens.«

Die wissenschaftliche Deutung dieser entschieden sonderbaren, aber glaubhaften Geschichte ist schwierig; da eine Feststellung näherer Umstände bei dieser schon 130 Jahre alten Geschichte völlig unmöglich ist. Es ist nicht ausgeschlossen, daß irgend ein besonders trübes persönliches Erlebnis des Violoncellisten Hofmann mit der Tonart H-moll verknüpft war, dessen Wiederauffrischen in seinem sehr empfindsamen Gemüt stets aufs neue seelische Erschütterungen hervorrief. Wahrscheinlicher als diese Erklärung, die des Rätsels Lösung ganz auf psychologischem Gebiet sucht, ist jedoch die Annahme, daß die Töne und Akkorde selbst eine unmittelbare physiologische Reizung hervorriefen, deren Ursache sich freilich kaum ermitteln lassen wird. Es sind manche ähnliche Anekdoten von gleich lebhaften psychischen Wirkungen der verschiedenen Tongeschlechter überliefert, wobei besonders die phrygische Weise (heut die dorische genannt) schon in altgriechischer Zeit als stark erregende, die lydische (unser heutiges Dur) als besänftigende Tonart galt usw. Man kann derartige Beispiele in größerer Zahl in Radaus »Lehre vom Schall« (1869, S. 38 ff.) oder in meiner »Charakteristik der Tonarten« nachlesen. Hier sei nur noch ein Zeugnis von Boyle angeführt, wonach bestimmte

Töne, die auf die meisten Hörer ohne besondere erkennbare Wirkung blieben, einige weibliche Personen in Tränen ausbrechen ließen.

Lassen derartige vereinzelte Vorkommnisse es als zumindest recht wahrscheinlich vermuten, daß in der Tat von bestimmten Tönen und Akkorden bestimmte physiologische Einwirkungen kraftvollster Art ausgehen können, so ist eine sichere Kontrolle beim Menschen doch nie recht möglich, da immer die Möglichkeit bestehen bleibt, daß die scheinbaren physiologischen Wirkungen durch irgend welche Ideenassoziationen hervorgerufen werden, also eine psychische, rein-individuelle Ursache haben. Um so wertvoller und beweiskräftiger erscheint die Tatsache, daß man gelegentlich auch bei Tieren, bei denen die Annahme komplizierterer Seelenvorgänge und Gedankenverbindungen keinesfalls zulässig ist, gelegentlich ein recht verschiedenes Verhalten gegen verschiedene Tonarten beobachtet hat. Leider scheint die Zahl der einschlägigen Beobachtungen nur sehr gering zu sein, aber schon einige wenige Tatsachen, die ich zufällig in einer alten, vom 30. Mai 1846 datierten Jenaer Doktordissertation eines gewissen Eduard Henneberg aus Gotha fand *(»de vi soni et musicae in hominem sanum et aegrotum«)*, verdienen lebhafte Beachtung, da sie deutlicher als alle an Menschen gemachten Beobachtungen den sicheren und unverfälschten Beweis enthalten, daß von verschiedenen Tonarten wechselnde seelische Wirkungen ausgehen, die ausschließlich in physiologischen Beeinflussungen ihre Erklärung finden können. Auf Seite 16 und 17 der genannten Dissertation finden sich nämlich folgende Ausführungen, deren zweite auf eine Mitteilung der Leipziger »Allgemeinen musikalischen Zeitung« zurückgehen soll, wo sie aber an der angegebenen Stelle, Bd. VII Nr. 26 (vom 27. März 1805), nicht zu finden ist:

> »Sehr viele Hunde bezeigen, wenn sie musikalische Töne vernehmen, eine gewisse Angst und stimmen ein lautes Geheul an. Ein A-dur-Dreiklang erregte einen Hund heftig, ein E-dur-Dreiklang machte ihn wütend.«

Dieser an sich noch nicht sonderlich merkwürdigen Mitteilung, die zunächst nur eine allbekannte Tatsache feststellt, die aber immerhin wegen ihrer Angaben über A- und E-dur deshalb beachtenswert ist, weil schon Helmholtz (»Tonempfindungen«, S. 188) eine besondere Empfindlichkeit der Hunde gegen das hohe e der Violine festgestellt hat, läßt nun Henneberg folgende weitere Notiz folgen:

> »Fast wunderbar mutet jenes berühmte Konzert an, das mehrere Naturforscher vor den beiden sehr großen Pariser Elefanten veranstalteten. Als ein ganz gewöhnliches Lied von allen vorhandenen Musikinstrumenten in D-dur angestimmt wurde, veranlaßte die Musik die Tiere zu lebhaftesten Ausbrüchen der Freude; sie tanzten

umher und ließen zu fast künstlerischen Sprüngen ein Freudengeheul ertönen. Als ob sie in die Klänge einstimmen wollten, ließen sie erst ein sehr lautes Zischen vernehmen, dann ein Getöse nach Art der Tubatöne, das als zu den Gesangs- und Orchesterstimmen harmonisch passend bezeichnet werden konnte (was besonders bemerkenswert erscheint). Als dann ein zartes Adagio in B-moll angestimmt wurde, wirkte es auf die Elefanten derart besänftigend, daß sie ganz unbeweglich dastanden. Weiterhin wurde dasselbe Stück gespielt, wie am Anfang, aber nicht in D-, sondern in F-dur. Nun aber machten die Töne des Liedes auf die Tiere nicht den geringsten Eindruck. Als aber bald darauf dasselbe Stück zum dritten Male, und nun wieder in D-dur, vorgetragen wurde, bezeigten die Elefanten dieselbe und fast eine noch größere Freude als beim ersten Mal.«

Derartige Experimente sind von ausnehmend großem Wert, und man sollte sie häufiger anstellen, denn bei der ganz naiven, unkomplizierten, von keinen künstlerischen Ansprüchen und Ideenassoziationen beschwerten Aufnahmefähigkeit der Tiere für musikalische Eindrücke wird man auf diese Weise am ehesten feststellen können, welche Töne und Klänge auf die Tiere zumeist in angenehmem oder unangenehmem Sinne wirken, und man wird aus einer Reihe von Versuchen dieser Art ergründen können, welche Obertöne voraussichtlich die Träger des jeweiligen physiologischen Reizes sind. Daß überhaupt in bestimmten tierischen Gehörorganen einzelne Eigentöne die verschiedene Empfänglichkeit für musikalische Klänge bedingen, dürfte kaum zu bezweifeln sein. Das bekannte Verhalten der Hunde gegen musikalische Reize sei hierbei besonders hervorgehoben.

Ebenso aber würden auch einige wenige Obertöne, die im menschlichen Gehör eine Sonderstellung irgend welcher Art einnehmen, vollauf genügen, um den verschiedenen Charakter der meisten Tonarten ausreichend zu erklären. Daß solche Töne vorkommen, dürfte sicher sein; nur muß vielleicht die Frage offen bleiben, ob es in jedem Gehörorgan dieselben Töne sind oder ob hier individuelle Unterschiede vorkommen. Im ersteren Falle würde es zulässig sein, einen allgemein gültigen Charakter der Tonarten festzulegen, im letzteren würde man nur von individuellen Charakteren sprechen dürfen, so daß die Auffassung irgend einer beliebigen Person nicht für jede andere Gültigkeit zu haben braucht. Bei der immerhin recht weitgehenden Übereinstimmung in der Beschreibung der Tonartencharaktere neige ich dazu, die erstere Annahme für die wahrscheinlichere zu halten. Schon eingangs wurde darauf hingewiesen, daß Helmholtz das g'''' als Eigenton des menschlichen Ohrs erkannt hat. Ein anderer

Ton, der aus nicht bekannten Gründen eine Sonderstellung einnimmt, scheint fis'' oder fis''' zu sein. Schon Stumpf erwähnt, daß er den Ton fis''' bereits seit 1875 ununterbrochen im Ohre erklingen höre, und daß er daneben die obersten Töne der zweiten Oktave, vor allem b'', bei gereiztem Gehör »auffallend, ja schmerzhaft stark« empfinde. Robert Franz war, nachdem er durch einen Lokomotivpfiff 1842 oder 1843 schweren Schaden am Gehör genommen hatte, für die Töne oberhalb e''' (später d''') taub geworden, daneben auffälligerweise auch für die Töne g bis b der zweigestrichenen Oktave. Auch der Ton B scheint einen eigentümlichen Charakter zu besitzen, der ihn von allen anderen Tönen unterscheidet. Am wesentlichsten ist wohl die Sonderstellung des fis'', auf die schon wiederholt hingewiesen worden ist. Berlioz spricht z. B. vom »eigentümlichen Charakter« des hohen f und fis (»Die moderne Instrumentation«, S. 263), und in Mendels »Musikalischem Konversationslexikon« heißt es geradezu (Bd. III, S. 85/6):

> »Man denke z. B. an die Klangweise des hohen fis, sowohl des von der Männerstimme als des von der Frauenstimme erzeugten — eine scharfe Tonhöhe und eine besondere Geltendwerdung der Beitöne sind wohl die wahrscheinlichsten Gründe — und man wird wenigstens für die häufige Anwendung von D-dur sich etwas Reelles anführen können.«

Ich persönlich empfinde einen Sondercharakter des fis'', in geringerem Maße auch des cis'', mit großer Bestimmtheit, freilich nur bei gespannter Aufmerksamkeit. Sein schriller, scharfer Klang ist mir gelegentlich, zu der Zeit, wo ich diese Studien eifrig betrieb (zu anderen Zeiten bemerke ich ihn nicht ohne ausdrückliche Aufmerksamkeit), so deutlich gegenwärtig gewesen, daß ich gelegentlich, trotz mangelnden absoluten Gehörs, die Tatsache, daß ein mir unbekannter Flügel um einen halben Ton zu tief gestimmt war, lediglich daran erkannte, daß auf ihm nicht das fis'' sondern das g'' den charakteristisch scharfen Klang aufwies! Andere musikalische Personen, die ich gelegentlich bat, darauf zu achten, ob auch sie den Sondercharakter des fis'' wahrnähmen, bestätigten mir mehrfach, daß auch sie die schneidende Schärfe, die sie bis dahin nicht beachtet hatten, deutlich hörten [1]).

Ist nun in der Tat der Ton fis'' für alle Menschen oder doch mindestens für die Mehrzahl aus physiologischen Gründen mit einem besonderen Klangausdruck behaftet, so würde mit einem Schlage eine Erklärung dafür gefunden sein, warum etwa Fis-moll und Fis-dur so oft als »schneidend«, als grell (beziehungsweise im Moll: fahl) be-

[1]) Es sei dahingestellt, ob der Helmholtzsche Hinweis auf den Eigenton des menschlichen Ohres g'''' vielleicht mit dieser Wahrnehmung zusammenhängt. Es wäre ja wohl denkbar, daß der Eigenton individuell zwischen fis und g variiert.

leuchtet empfunden werden, warum auch D-dur und H-dur als ungewöhnlich lebhafte Tonarten erscheinen und warum H-moll dem Fis-moll eng verwandt ist. Auch der oben zitierte pathologische Fall des Violoncellisten Hofmann könnte damit auf eine physiologisch greifbare Unterlage gestellt werden. Dieser Versuch einer Deutung will und soll nicht mehr sein als ein Beispiel, wie die Dinge sich verhalten können; aber er wird immerhin zeigen, daß man dem Problem der Charakteristik der Tonarten vielleicht doch mit wissenschaftlichen Erklärungen beizukommen vermag. Sehr beachtenswert als guter Beweis für die Vermutung, daß einzelne Töne beziehungsweise ihre Obertöne den Charakter einer Tonart prägen, ist ein von Müller-Freienfels (»Psychologie der Kunst« Bd. II, S. 72) mitgeteilter Versuch, bei dem es gelang, durch besonders starkes Anschlagen der Terz im C-dur-Dreiklang in einem Hörer den Eindruck des E-dur-Akkords hervorzurufen.

Gibt es denn nun aber überhaupt bestimmte, feststehende Tatsachen, aus denen das Vorhandensein einer objektiven Charakteristik der Tonarten unbestreitbar hervorgeht? Alle die eben mitgeteilten Beobachtungen sind doch bestenfalls nur Wahrscheinlichkeitsbeweise, lassen aber noch keinen Nachweis von zwingender Folgerichtigkeit zu. Einen solchen können wir erst als vorliegend erachten, wenn es zuverlässig gelingt, eine bestimmte Tonart lediglich an ihrem Charakterausdruck richtig zu erkennen. Es liegt auf der Hand, daß eine mit absolutem Gehör begabte Person für derartige Untersuchungen kein einwandfreies Versuchsmaterial abgeben kann, denn da sie ohnehin jede Tonart sogleich richtig herauszuerkennen vermag, liegt die Gefahr vor, daß ihr Erkennen des jeweiligen Tonartencharakters erst eine Folge des Erkennens der Tonart selbst ist. Eine einwandfreie Aussage kann nur dann als vorliegend erachtet werden, wenn ein Hörer, dem bestimmt jedes absolute Tongefühl vollständig abgeht, in einem ihm völlig unbekannten Tonstück die Tonart beziehungsweise einen einzelnen Akkord richtig benennt, weil der Charakter des Klanges von ihm als der einer bestimmten Tonart zuverlässig erkannt wurde. Ist dieser Nachweis geführt?

Er ist geführt, wenn meinen persönlichen, durch Jahre hindurch geprüften und wieder geprüften Wahrnehmungen der Charakter von feststehenden Tatsachen zuerkannt werden kann. Ich selbst besitze keine Spur von absolutem Gehör. Niemals ist es mir gelungen, einen beliebigen einzelnen Ton (außer fis″ — siehe oben) auch nur vermutungsweise richtig zu benennen. Bei der großen Mehrzahl der gehörten musikalischen Klänge und Akkorde tappe ich bezüglich der Tonart in vollständiger Dunkelheit, wenn ich nicht das betreffende Tonstück vorher in Noten wiedergegeben gesehen habe. Und den-

noch gelingt es mir, eine Anzahl von Dreiklängen mit sehr hoher Bestimmtheit lediglich an ihrem Charakterausdruck zu erkennen und zu bezeichnen. Ein Beispiel dieser Art wurde schon oben bei Erörterung der Tonart Es-moll mitgeteilt. In meinem Buch »Charakteristik der Tonarten« habe ich eine große Anzahl weiterer angegeben. Dabei handelt es sich so gut wie ausnahmslos um Moll-Akkorde. Dur-Klänge habe ich in der Zeit der höchstgesteigerten Übung, in den Jahren 1895 und 1896, vereinzelt, wenn auch nie mit großer Bestimmtheit, richtig benannt, so z. B. F-, B- und Des-dur, in der Folgezeit, bei Nachlassen der Übung, überhaupt nicht mehr (nur Es-B-dur getraue ich mich allenfalls unter günstigen Umständen auf dem Klavier noch zu erkennen, zumal wenn das große B im Klang enthalten ist). Der Charakter gewisser Moll-Dreiklänge ist mir dagegen heut noch genau so gegenwärtig wie vor 20 Jahren. Wenn auch Irrtümer in der Benennung vorkommen und die Disposition der Erkennungsfähigkeit schwankt, so überwiegen doch die Treffer bedeutend. Es kommt vor, daß ich bei völlig abgelenkter Aufmerksamkeit, etwa bei Vertiefung in eine Arbeit oder in eine Lektüre, einen Moll-Dreiklang, der zufällig an mein Ohr dringt, mit voller Bestimmtheit agnostiziere; auch wenn ich etwa auf der Straße dahinging, habe ich wiederholt die Moll-Tonart eines Klavierspiels, das durch ein geöffnetes Fenster für wenige Sekunden vernehmbar wurde, ohne einen Augenblick zu zögern, treffsicher erkannt. Es gilt dies vor allem für die Tonarten E-, Fis-, D-, G-, C- und Es-moll, während ich für die übrigen wesentlich unsicherer oder (bei Cis-, F-moll) kaum jemals in der Lage bin, sie mit einiger Bestimmtheit zu bezeichnen. Daß bei diesem Erkennen kein absolutes Gehör im Spiel ist, beweist einmal die Tatsache, daß die zu den erkennbaren Mollklängen gehörenden Dur-Akkorde der Erkennung verschlossen bleiben, vor allem aber der Umstand, daß charakterverwandte Tonarten wie A- und E-moll, H- und Fis-moll, D- und Es-moll noch am ehesten miteinander verwechselt werden. Das Erkennen ist dabei durchaus unabhängig vom jeweiligen Instrument; ich habe die Tonarten mit gleich hoher Bestimmtheit auf dem Klavier, im Konzertorchester, in der Militärmusik, im A cappella-Chor, vereinzelt auch auf der Orgel erkannt, ja, gelegentlich habe ich sogar in Akkorden von drei Stimmgabeln, deren Schwingungszahlen mir unbekannt waren, den E-moll-Dreiklang mit ziemlich großer, den Es-moll-Dreiklang mit voller Bestimmtheit an ihrem unverkennbaren Charakter bezeichnen können. Wie schon oben erwähnt, empfinde ich das Optimum des Charakters beim Forteklang, wenn die Dominante den Grundton des Dreiklangs bildet.

Für mich persönlich ist auf Grund derartiger massenhafter Erfah-

rungen das Problem, ob es eine objektive Charakteristik der Tonarten gibt oder nicht, endgültig in bejahendem Sinne entschieden. Freilich gilt das Zeugnis eines Einzelnen mit Recht in der Wissenschaft nichts, sobald es nicht möglich ist, über die Zone subjektiver Empfindungen hinauszudringen. Vielleicht regt aber diese erneute, eingehende Darlegung des Sachverhalts diesen oder jenen an, sich gleichfalls mit dem Gegenstand zu befassen beziehungsweise seine eigenen ähnlichen Erfahrungen und Erlebnisse mitzuteilen. Letzten Grundes wird weniger eine Charakteristik der Tonarten als eine Charakteristik einzelner Töne (beziehungsweise Obertöne) beim Experiment im Auge zu behalten sein. Die ganze Streitfrage ist jedenfalls, wie ich gezeigt zu haben glaube, vom wissenschaftlichen Versuch zu erfassen und muß daher auch einer endgültigen und allgemein anzuerkennenden Lösung zugänglich sein. In welchem Sinne diese schließlich ausfallen wird, ist mir persönlich nicht zweifelhaft.

III.

Das Steigerungsphänomen beim künstlerischen Schaffen.

Von

Othmar Sterzinger.

Die Selbstbeobachtungen, auf denen nachstehende Ausführungen fußen, sind überwiegendenteils zu München im Sommersemester 1914 entstanden; einige wenige in der darauffolgenden Zeit. Der Versuchspersonen, von denen die eine zurzeit nicht genannt sein will, sind zwei: sie haben beide psychologische Bildung genossen. Die andere ist der Verfasser selbst. Der Bereich des künstlerischen Schaffens war mit wenigen Ausnahmen auf das eingeschränkt, was letzterem schon in seiner Arbeit über »Die Gründe des Gefallens und Mißfallens am poetischen Bilde«[1]) als das einfachste Glied im künstlerischen literarischen Werke erschienen ist: nämlich auf das poetische Bild. Da das Schaffen im allgemeinen nicht erzwungen werden kann, sondern sich, wenn auch oft in nicht sehr weiten zeitlichen Grenzen, spontan einzustellen pflegt, so war die Belästigung der Versuchsperson naturgemäß eine sehr große. Sie mußte sozusagen ständig auf der Lauer sein, und was noch schwerer wiegt, sie mußte, um den Vorgang in den verschiedenen Stadien beobachten zu können, oftmals mitten im »begnadeten Augenblick« den Vorgang abbrechen und das Bild in seinem Keime töten. Die Aufzeichnung wurde entweder von den Versuchspersonen selbst oder von ihrem Begleiter stenographisch gemacht. Diejenigen Bilder, welche wenigstens zu irgend einem sprachlichen Ausdruck gediehen sind, wurden ohne Rücksicht auf das Urteil des Schaffenden einer ästhetischen Beurteilung unterworfen. Sie wurden mit Bildern von bekannten neueren und neuesten Dichtern (G. Keller, R. Dehmel, H. v. Hoffmannsthal, R. M. Rilke, Max Dauthendey) vermengt und nach dem bekannten Dreiklassenschema[2])

---

[1]) Archiv f. d. ges. Psychologie Bd. 29, 1913, S. 16 ff.

[2]) Sehr gefällig (3), mäßig gefällig (2), etwas gefällig (1), gleichgültig (0), unentschieden (?), etwas mißfällig (— 1), mäßig mißfällig (— 2), sehr mißfällig (— 3).

Der starke Prozentsatz der Mißfälligkeitsurteile überhaupt geht vornehmlich auf den zweiten Beurteiler zurück.

zwei Sachverständigen zur Beurteilung vorgelegt. Die Bilder aus den bekannten Dichtern waren teils (zu 40%) beliebig herausgegriffen, teils (zu 60%) in ihrer natürlichen Reihenfolge entnommen. Die beiden Sachverständigen waren ein Schriftleiter der »Jugend« und ein (akademischer) Vertreter der experimentellen Ästhetik. Von den Bildern der Versuchspersonen erhielten 4% das Urteil +3, 12,9% das Urteil +2, 8,9% wurden mit +1, 6,5% mit 0, 10,4% mit ?, 12,1% mit —1, 16,1% mit —2 und 29% mit —3 bezeichnet. Für die Bilder aus den genannten Dichtern lauten die entsprechenden Zahlen: 4,8, 7,1, 21,5, 14,3, 14,3, 16,7, 16,7, 4,8. Das Verhältnis ist also ganz günstig, wenn man bedenkt, daß die Bilder der Versuchspersonen alles, was ihnen einfiel, umfaßt, ob es ihnen gefiel oder nicht, während die gedruckten Bilder der Dichter bereits den kritischen Stempel ihrer Autoren tragen.

Im folgenden wird nun eine einzelne Erscheinung aus dem gesamten Bereiche herausgegriffen und in ihrer Art und in ihren Wirkungsweisen beschrieben. Die Veröffentlichung des ganzen Materiales ist einem späteren Zeitpunkte vorbehalten. Und zwar betrifft diese Erscheinung die Weiterbildung. Nicht immer verläuft der Vorgang so, daß die Bildvorstellungen im fertigen Zustande auftauchen und schlechterdings bloß abgeschrieben zu werden brauchen. Noch weniger oft wird eine unveränderte Wiedergabe möglich sein, wenn das Materiale für den Vergleichsbestandteil im poetischen Bilde (also nicht für die verglichene Sache) nicht von der Phantasie, sondern von der Wahrnehmung geliefert wird. Außerdem ist das poetische Bild etwas verhältnismäßig Einfaches, der bloße Vergleich überhaupt das Einfachste, das Urelement des assoziativen künstlerischen Schaffens. Größere Schöpfungen verlangen von vornherein Weiterbildungen. Es wäre nun möglich, daß die Weiterbildung in der Weise vor sich geht, daß immer neue Bilder zum erstaufgetauchten in derselben Art hinzutreten, wie bei diesem sich der Vergleich zur Sache gefügt hat. Das findet wohl auch statt, ist aber weder der einzige noch der häufigste Weg; und den wichtigsten dieser Wege stellt jene Erscheinung dar, die der Verfasser das Steigerungsphänomen bezeichnen möchte.

Es zerfällt in drei Arten: in die Vergrößerung, die Vervielfachung und die Verstärkung, je nachdem in der der Versuchsperson vorschwebenden Vorstellung ein Zug oder ein Komplex von Zügen vergrößert, vervielfacht oder verstärkt, d. h. eindringlicher gemacht wird. Die gefühlsmäßige Begleiterscheinung aller dieser Arten ist ein aktiver Elan, eine Erregung in Begleitung des Tätigkeits- und Kraftgefühles; es fehlt der Gefühlston der passiven Freudigkeit, der Traumhaftigkeit,

der die nie fehlende Begleitung der Unterschiebung ist[1]). Ein Beispiel für die Vergrößerung:

89. »Wie große Brummfliegen summt das Mißvergnügen um mich herum.« — Ich bin sehr mißmutig gestimmt, liege auf dem Sofa und blicke gegen die mißfarben-grünliche Wand und den mißfarbenen Vorhang. Eine Fliege summt herum; Erwachen der Gefühle von diesem Sommersummen, sofort eigenartiges Gefühl des Aufgehens in die Umwelt und der Fülle bei gleichzeitigem Vorhandensein des Mißvergnügens, schwacher poetischer Eindruck mit Vergrößerungsgefühl dabei, Erinnerung an eine Schilderung F. Luchners der Sommerfliegenplage in einem Bauernhause, Bewußtwerden und momentanes Festhalten des poetischen Eindrucks, worauf ich nach sprachlichem Ausdruck suche. Aus der Fliege wird Brummfliege, ihre Laute (Lautheit) und damit ihre Größe wird unwillkürlich vergrößert, und aus diesem Aufgehen, Voluminös-Werden mit der Luft oder in der Luft, und aus dem Anblick der Mißfarben des Zimmers mit den Schlieren entquillt unter sprachlich-gedanklicher Erregung und Pausierung vom Gefühl während dieser gedanklichen Konzentration, aber dennoch aus dem Gefühle heraus der oben angeführte Ausdruck ...

Der Ausgangspunkt ist eine gewöhnliche Fliege, ihre äußere Erscheinung und ihre Lärmwirkung wird vergrößert; gleichzeitig hat, wovon die Versuchsperson nichts speziell erwähnt, eine Vervielfachung in mehrere Brummfliegen stattgefunden. Einen Fall reiner Vervielfachung, wobei es zu einem sprachlichen Ausdruck nicht gekommen ist, liefert

37. (Ein Vöglein sitzt in der Krone eines frischbegrünten Baumes.) Vöglein; sieht aus wie ein Mandelkern. Weitergreifungsgefühl und Erregung. Rasch Vorstellung: Baum mit Vögelein, die wie Mandelkerne in seinen Zweigen hängen.

Ebenso 8. Ich komme an Bäumen vorüber mit grauschwarzen, an den Rändern braungelben Ästen. Nebenbewußtsein: vermutlich eine Eiche, Haupteindruck: die Blätter sehen aus wie Metallblätter, so wie man sie öfters an Barock-Kirchengittern sieht. Gleichzeitig ästhetischer Eindruck. Unterschiebung von solchen metallschwarzen Blättern mit bronzierten Rändern. Die Bäume rauschten mit den Bronzeblättern. Gefällt mir sehr, der Anblick ist täuschend, besonders wenn der Wind

---

[1]) O. Sterzinger, a. a. O. S. 41 ff. u. S. 53. Als Unterschiebung wird jene Vorstellungsbewegung bezeichnet, bei der sich zwei ähnliche Vorstellungen einander nähern, sich berühren oder ineinander hineinschieben, unter Umständen auch völlig verschmelzen. Vgl. K. Groos, Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis. Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft 1914, S. 186 ff. und K. Groos, Zur Psychologie d. Mythos. Intern. Monatsschr. Jahrg. 8, S. 1243 ff.

weht. Ich sehe eigentlich Bronzeblätter. Ich stelle mir unter dem Gefühl der Kräftigung — dieses Kraftgefühl reißt meine Phantasie mit — sofort eine Landschaft vor, wo solche Bäume im Freien stehen und vom Winde gebeugt werden. Heroische Stimmung, dunkler Himmel. Assoziation der stymphalischen Vögel und einer vorzeitlichen Landschaft.

Im ersten Falle werden aus einem Vögelein viele, im zweiten aus einzelnen Bäumen eine ganze Landschaft. Die sonstigen Veränderungen, die mit den Vöglein und Bäumen vor sich gegangen sind, interessieren augenblicklich nicht. Ein Beispiel, wo die Steigerung in einer Verstärkung besteht, bietet Protokoll

98. »Mit zwirndünn winselnder Stimme.« — Ich habe deutlich die Vorstellung des betreffenden Mannes vor mir, wie er die Hände und Schultern zusammenringt, sich dünn macht, den Kopf in die Höhe streckt und wie zusammengezwirbelt aussieht (Phantasiebild, Erinnerungsbild, nach einem wirklichen Eindruck) und gleichzeitig mit gemacht dünner und jammernder Stimme spricht. »Winselnd« ziemlich automatisch unter einem leichten Gefühl der Übertreibung gekommen...

Als eine Unterart der Verstärkung ist auch das Streben in der Richtung zum Konkreten, die Konkretisierung, zu betrachten, sei es, daß eine ursprünglich allgemeinere Bezeichnung oder eine solche Vorstellung durch eine konkretere ersetzt wird, oder daß ohne deutliches Übergangsstadium die Vorgänge in diesem Sinne verlaufen. Als Beispiel:

70. »Aber vom Horizonte zieht sich schon langsam die schwarze Kuppe herauf, die mir den Anblick von München für immer verschließt.« — Ich denke daran, daß ich wieder weg muß und sehe fast gleichzeitig das Dunkel am Himmel, das vom Horizont heraufzieht. Sofort kommt mir die Vorstellung einer blauschwarzen Kuppe, einer Trauerkuppe, die sich wie eine zudeckende Kuppe über den Himmel zieht. Die Richtung mache ich mir natürlich dazu. Ästhetische Erregung ob des schönen Bildes mit gleichzeitigem Auftreten einer gewissen Freude am Einfall. Reaktionszeit vielleicht 3—4 Sekunden. Formuliere dann rasch, ohne mir Mühe zu geben: *Aber von hinten zieht sich schon langsam die schwarze Kuppe herauf, die mir den Anblick von München für immer verschließt.* Das befriedigt mich nicht ganz, ich lebe mich wieder in die Vorstellung hinein und formuliere dann: *Aber vom Horizonte,* was mir als das Präzisere besser gefällt, einen feierlicheren Eindruck gewährt. Ich kann mich nicht erinnern, eine derartige Kuppe je gesehen zu haben oder auch nur eine ähnliche Vorstellung in mir erlebt zu haben. Als

mir diese Vorstellung kam, fiel mir indes sofort das Bild von Kaminschutzkuppen ein, wie ich sie zuerst in F. und später auch in J. gesehen hatte. Eine solche Kuppe, nur größer und weiter und statt blechfarben oder braun blauschwarz, schob sich vom Hintergrunde herauf. Ein Entstehen dieser Vorstellung etwa aus den Erinnerungsbildern konnte ich nicht beobachten.

Der konkretere Ausdruck: vom Horizonte verdrängte das Unbestimmte: von hinten, und da das Urbild der Kuppe sicher die angeführten Erinnerungsbilder waren, kann man wohl auch sagen: die eindrucksvollere Farbe die unscheinbare. In den Protokollen, die später noch zu anderen Zwecken angeführt und besprochen werden, wird dies noch mehrfach bestätigt werden können. Vermutlich gründen auch jene bildlichen Wendungen, bei denen der Teil für das Ganze, das Konkrete für das Abstrakte, die Art für die Gattung gesetzt wird (Synekdoche, Metonymie), auf demselben Phänomene.

Die Erscheinung der Steigerung hat zweierlei erkenntlich getrennte Funktionen: einmal kann ein Psychikum durch die entsprechende Abänderung ästhetisch gefällig gemacht werden, irgend ein Farben- oder Linien- oder sonstiger Wert wird soweit verstärkt, vergrößert oder vervielfacht und dadurch hervorgehoben, daß er als direkter Faktor ästhetische Wirksamkeit erlangt, dann aber dient sie in ausgesprochener Weise der Weiterbildung.

Das Erreichen der ästhetischen Brauchbarkeit durch hinreichende Steigerung zeigt bereits Protokoll 89 (S. 37). Die eine gewöhnliche Fliege wäre trotz des Zusammenbringens mit dem Mißvergnügen wohl kaum poetisch verwertbar gewesen. Mehrere und große Brummfliegen sind es. (Das Bild erhielt bei der Beurteilung gute Werte.) Analoges kann man auch von Protokoll 37 (S. 37) sagen. Auch hier macht die poetische Idee, daß ein riesenhafter Baum Vögelein trägt, die wie Mandelkerne in seinen Zweigen hängen, gegenüber der schlichten Unterschiebung, wo ein Vöglein einem Mandelkern gleicht, einen ganz anderen Eindruck, von etwas Neuem, Exotischen, und doch handelt es sich nur um eine Vervielfachung des Vögelchens und etwa eine Vergrößerung des Baumes. In Protokoll 70 (S. 38) bewirkt der präzisere Ausdruck erhöhtes Gefallen und erweist sich so als Motiv des Schaffens und des Genusses. Entsprechend Protokoll

26. »Wie ein großes, wehmütiges Auge blickt das Dachfenster der scheidenden Sonne nach.« — ... Sehe auf das Dach, das Fenster, Gefühl, Veränderung, schwarzer wie nach vorne gewölbter Hintergrund, Lichtblitze vorne. Sofort sprachlich: *Das Dachfenster glotzt wie ein Auge;* es macht diesen Eindruck. Will es verschönern, denke an eine Reihe solcher Fenster in der Abendsonne, dabei

fällt mir eine Schilderung in einem Gedicht ein. Nein! **Ein** großes Auge ist besser. Bilde rasch auf Grund dessen: *Aus dem Hause glotzt ein Dachfenster wie ein einziges, dunkles ... blitzendes ... Auge der Abendsonne entgegen.* Rein beschrieben. Die Verschönerungen, die beim Bilden des sprachlichen Ausdrucks entstehen, kommen unwillkürlich unter der Wirkung des Gefühlseindruckes, dem ich mich dabei unbewußt immer hingebe und hingeben muß....

Hier wird die Beziehung des Steigerungsphänomens zum Schönen, dem Ästhetischen, deutlich gefühlt. Auch die Verwandtschaft der Vervielfachung mit der Vergrößerung ist zu sehen. Von der einen springt der Geist zur anderen, und zwar mit der ausgesprochenen Absicht, den ursprünglichen Eindruck zu »verschönern«. Die Erreichung des ästhetischen Eindrucks durch einfache Steigerung eines seelischen Datums zeigen auch die in der dichterischen Darstellung üblichen und beliebten Ausdrücke: auf ewig; lang, lang ist's her; nimmermehr; auf Nimmerwiedersehen; von Anbeginn und dergleichen; auch die Begriffe: Äonen, Ewigkeit; lauter Fälle, wo der Zeiteindruck gesteigert wird. Die Vorliebe der Poesie und des Märchens für das Übermenschliche, die Riesen, Helden und Zwerge, für das ungewöhnlich Gute und ebenso ungewöhnlich Schlechte, für das große Glück und das große Unglück (Dantes *Divina Commedia*), die Tatsache des *fama crescit eundo* fußt auf dieser unmittelbaren und primären Wirkung der Steigerung.

Bei der Rolle, welche sie in der Weiterbildung und Entwicklung der poetischen Keime spielt, muß zunächst eine physiologisch-psychologische und eine rein psychologische Seite unterschieden werden. Letztere sei zuerst behandelt. Sie ist mehrfacher Art. Einmal entstehen durch die gleichzeitige Anwendung der Vergrößerung, Vervielfachung und Verstärkung, ohne weitere psychische Komplikationen, allein schon völlig neue Erzeugnisse; z. B.

30. Ich sehe einen Trupp Leute im Waldfriedhof. Eine Frau hat etwas Wachsbleiches im Gesicht. Die Kleidung aller ist düster. Sofort die Idee, daß geisterhaft lebendige Wachsfiguren durch einen menschenfernen Friedhof wandeln. ...

Der Zug des Wachsbleichen im Gesichte dieser Frau ward zur Wachsfigur verstärkt und erweitert, das so entstandene Produkt wurde vervielfacht, der Abgeschiedenheits-Eindruck des Friedhofs wurde verstärkt, und das, was daraus entstanden ist, verrät wohl niemandem mehr seinen Ursprung.

Dann aber kann sich ein psychisches Element oder ein Elementenkomplex, eine Vorstellung, durch Steigerung soweit verändern, bis es oder er einen Bestandteil eines anderen Komplexes darstellt, oder im Falle der eigenen Zusammengesetztheit mit einem anderen ein gemein-

sames Element bekommt, wodurch dann Assoziationen ausgelöst werden. Solche psychische Elemente können Vorstellungsbestandteile, Gestalten, Gefühle oder den Gefühlen nahestehende Organempfindungen, wohl auch gedankliche Momente (z. B. Bewußtseinslage des Zweifels) sein. Es kann nun bei der bloßen assoziativen Angliederung, der rein additiven Hinzufügung, bleiben; ein Beispiel hierfür ist

68. »In tausend Kaskaden und Kaskädchen stürzt das Grün von den Höhen der Bäume, Kühle mit sich bringend.« — ... Statt »*fließt*«, das ich sagen wollte, »*stürzt*«, weil die Sache lebendiger wird; durch das »stürzt« verändert sich die Vorstellung in mir, ich werde plötzlich unter das Laubdach hineinversetzt, nun gefällt mir »stürzt« sehr gut. Überlasse es aber dem Leser, sich vorzustellen, was er will. Füge, nachdem ich die Sache wie oben formuliert habe, noch hinzu: *Kühle mit sich bringend.* Jetzt müßte auch der Hörer den Eindruck erhalten, daß er unter den Bäumen steht.

Durch das »stürzt« wird eine neue Vorstellung ausgelöst, vermutlich durch das Band der gedächtnismäßigen Verknüpfung (Erinnerung an einen Wasserfall). Dabei bleibt es aber. Auch das bloße Auftreten dieser Vorstellung (der Kühle unter den herabstürzenden Kaskaden) erhöht den Genuß (»nun gefällt mir ‚stürzt' sehr gut«), auch ein Beweis, daß Pseudoempfindungen und Bereicherung des Seelenlebens ihren Anteil am ästhetischen Genießen haben.

Der häufigere und ästhetisch wichtigere Fall ist aber der, daß das assoziierte Glied mit der bereits vorhandenen Vorstellung eine oder eine neue Unterschiebung eingeht. Es kann also die Steigerung jeglicher Unterschiebung vorangehen, wenn dies auch nach dem vorliegenden Materiale der seltenere Fall ist. Ein in mehrfacher Hinsicht wichtiges Protokoll läßt dies verfolgen.

41. »Das Auto sprang wie ein plumper Dickhäuter in großen Sätzen die Straße herab.« — Ich höre ein schweres Lastautomobil durch die Straßen fahren. Steigerung: Vorstellung von einem Auto, das rascher fährt, dann von einem, wie es die Strecke von einem Straßenende, Vorstellungsende (Ende des vorgestellten Bildes) bis zum anderen Ende in einem Ruck durchfährt, in diesem Augenblicke habe ich schon Unterschiebung des Sprunges eines rasenden Tieres, nicht Löwe und nicht Tiger. Hauptsächlich sehe ich die Sprungbewegung an und für sich, vielleicht einige schwache Fetzen von Pranken und Flankenstreifen dabei, aber ganz schwach — — —

Einer dieser gewissen Rucke, die die Automobile beim Fahren auf holperigen Straßen machen, wird (in der Vorstellung) in seiner Schnelligkeit und seinem Ausmaß solange vergrößert, bis er das Ähnlichkeitsmoment mit einem Sprunge eines großen Tieres aufweist, worauf dann

dieser (Sprung) assoziiert und unterschoben wird: die erste Unterschiebung ist erreicht. Um das Protokoll noch weiter auszubeuten, sei auch die weitere Fortsetzung hierhergebracht:

Dann plötzlich eine andere Vorstellung, das Auto ist viel kleiner, hat etwas Gummiartiges, schmutzig-gelbe Farbe wie Pneumatik, auch so gummiartige Formen, keine scharfen Ecken. Früher war es mehr Bewegungsvorstellung, jetzt wird das optische Bild stärker, es hat etwas Nilpferdartiges, es macht mehrere Sätze. — In Sprechschritten: *ein Automobil sprang in großen Sätzen die Straße entlang ... ein Auto ... die Straße herunter* (die Bewegung kommt mir so deutlicher vor) ... *herab* (noch deutlicher) ... *das Auto.*

Die Ausdehnung des optisch-daktilen Eindruckes des Gummireifens der Räder auf das ganze Fahrzeug kann als eine Vergrößerung dieses Eindruckes bezeichnet werden. Dadurch wird eine neue Unterschiebung ausgelöst, die eines Nilpferdes. Ihm liegt hinwiederum eine Abart der Steigerung zugrunde, die zur Verstärkung gerechnete Konkretisierung. Die sehr verschwommene Vorstellung eines springenden Tieres wird durch eine deutlichere (»das optische Bild wird jetzt stärker, früher war es mehr Bewegungsvorstellung«), das ist hier eine konkretere, ersetzt; an Stelle des unbestimmten Tiercharakters ist der des Nilpferdes getreten. Auch daß das Auto jetzt kleiner geworden ist, kann als eine Verdeutlichung, Verschärfung der optischen Vorstellung aufgefaßt werden. Die Steigerung als Konkretisierung zeigt sich auch in der sprachlichen Bildung: der unprägnante Ausdruck: Automobil wird durch den prägnanten des »Auto« ersetzt, der Sprung wird zu einem Sprung »die Straße herab« spezifiziert und eindrucksvoller gemacht, der unbestimmte Artikel »ein« (Auto) muß dem bestimmten »das« weichen. Auch für eine andere Sache scheint hier noch etwas abzufallen. Im Ausdruck: das Auto dürfte der einfache Fall der in der Dichtung so wichtigen Typisierung vorliegen: eine Verallgemeinerung bei gleichzeitiger Konkretisierung. An der Erscheinung des Typus wäre sohin das Steigerungsphänomen gleichfalls beteiligt.

In den beiden Protokollen betraf die Steigerung den Bereich der Vorstellungen. Nun noch einige Beispiele, wo sie ein Gefühl oder eine Organempfindung oder ein gedankliches Moment erfaßt.

42. »Mir kommt vor, als wäre die Erde und die auf ihr lagernde Luft ein einziges großes Daunenbett, mich hineinzulegen.« — Großes Wohlgefühl, die gute, weiche Luft, im Hintergrunde das Gefühl einer gewissen Weltumspannung; optische Vorstellung vom J.er Nordgebirge, der weichen Luft, den Wäldern und Wiesen, die etwas aufquellen, daunenhaft, die Züge von Daunen werden hineingetragen, förmlich

aufgesetzt auf Wald und Berg, die Luft hingegen wird kompakter gemacht. Der sprachliche Ausdruck ziemlich plötzlich an diese Vorstellung assoziiert, damit auch das Daunenbett auf Grund der Weichheit und Wohligkeit des Bildes ...

Das Wohlgefühl und die Empfindung der weichen Luft ruft zuerst die Vorstellung einer Landschaft mit weicher Luft, Wiesen und Wäldern hervor, schließlich aber die Vorstellungszüge von einem Daunenbett herbei, die sich dann mit der ersteren Vorstellung vereinigen. Dem Daunenbett entspricht das stärkere Weichheits- und Wohligkeitsgefühl als der Luft, es ist daher anzunehmen, wenn auch das Protokoll hierüber nichts Spezielles erwähnt, daß diese Vorstellung durch das verstärkte, gesteigerte Gefühl assoziiert wurde. Das folgende Protokoll läßt unentschieden, ob die Steigerung ein Gefühl oder ein gedankliches Element betrifft; dem kann hinzugefügt werden, daß, wenn man den Gefühlsbegriff nicht auf Lust oder Unlust einschränkt, im Gebiete der Bewußtseinslagen reichlich Übergänge zwischen Gefühl im weiteren (emotionalen) Sinne und Gedanklichem vorhanden sind. Um die Steigerung eines solchen Zwischengebildes scheint es sich dabei zu handeln.

58. »Wie ein Magnet zog er die guten Menschen aus der Menge.« — Denke an die Tatsache, daß er es nur mit guten Menschen zu tun kriegt. Steigerung, Gefühl, Vorstellung vom Magnet, d. h. eine Art Mittelding zwischen Mensch und aufrechter Deichsel, die durch die Menge geht und wie Nägel die guten Menschen anzieht, die Vorstellung von fleischfarbenen Nägeln, eigentlich von Zapfen, sehr verschwommen, auch etwas Schwärzliches dabei, wenn die Vorstellung der Nägel wirksamer wird. Gefällt mir gut.

Die Steigerung wird eingerückt zwischen eine Beschäftigung, die man entschieden als gedankliche bezeichnen darf, und zwischen das Bemerkbarwerden eines Gefühles, was eben zu obenstehender Vermutung führen kann. Durch das Gefühl wird dann die Vorstellung des Menschenmagnetes hervorgerufen.

Daß die Steigerung Vorstellungen herbeischleppt — dies trifft nun die physiologisch-psychologische Seite der Erscheinung und erheischt auch noch eine Erklärung — ist aus der zu ihren Begleiterscheinungen gehörigen Gefühlserregung, dem aktiven Elan, zu erklären. Dieser Elan wird angenehm empfunden, und angenehme Erregungen sind dem Assoziationsverlauf günstig: sie beschleunigen ihn und heben ihn quantitativ.

Die physiologisch-psychologische Seite ist indes damit noch nicht erschöpft. Diese größere Anzahl von auftauchenden Vorstellungen wirkt an und für sich schon erregend; stellen sie aber ihren Vor-

gängerinnen gegenüber eine Verstärkung dar, so wird diese Wirkung noch kräftiger. Das intensivere Gefühl wirkt aber wieder auf den Vorstellungsverlauf zurück. So entsteht eine wechselseitige Erhöhung, bis die betreffende schöpferische Teilarbeit beendet ist. Dabei kann die Erregung durch die der genannten Teilarbeit folgende kritisch-sichtende Tätigkeit aufgezehrt werden; im allgemeinen bleibt ein Rest von Erregung. Die nächsten Einfälle fußen schon von vornherein auf ihrer günstigen Wirkung, von ihnen bleibt ein noch größerer Überschuß, und so geht es unter Umständen bis in einen fieberhaften Rausch hinein, dem schließlich Ermüdung, Erschöpfung oder Überreizung ein Ende macht. Dabei sind die Erhöhungen des Selbstgefühles, die ähnlich wirken und verlaufen, aber großen individuellen und zeitlichen Schwankungen unterworfen sind, außer acht gelassen.

Welche Stellung nimmt nun das Steigerungsphänomen zum Bewußtsein ein? Es zeigt sich zunächst als instinktiver Trieb, die Protokolle sprechen gewöhnlich nur in Schlagworten von seinem Auftreten, gebrauchen die Bezeichnungen »unwillkürlich« und »automatisch«, so elementar und plötzlich erscheint er ohne irgend welche vorherige Besinnung. Durch die starke Erregung aber wird er sehr rasch bewußt, und seine Aufschließungskraft wird förmlich gewaltsam nach allen Seiten erprobt. Ist das nun schon vielmal geschehen, so kann schließlich die sozusagen technische Seite der Erscheinung, das Vergrößern und Vervielfachen, auch absichtlich und gedächtnismäßig angewendet werden.

Die emotional-dynamische Seite kann sowohl der Stärke als auch der zeitlichen Dauer nach auch herabgemindert sein, sie kann rudimentär werden oder ganz verschwinden. Das heißt im letzteren Falle soviel: die spontan auftauchende Vorstellung ist der Ausgangsvorstellung gegenüber gesteigert. In diesem Falle kann von einem Verlaufen der Steigerung im Bereiche des Bewußtseins nicht mehr gesprochen werden; rechnet man die emotional-dynamische Seite zu den konstitutiven Merkmalen der Erscheinung, so besteht sie dann nicht mehr. Aber man kann nun die interessante Frage aufwerfen, ob künstlerische Darstellungen gegenüber ihren Ausgangspunkten irgendwie gesteigert sind, also wenigstens zu einem Teile Vergrößerungen, Verstärkungen oder Vervielfachungen enthalten. Im Bereiche des poetischen Bildes müßte es also für das zum Vergleich herangezogene Bild gegenüber der verglichenen Sache gelten. Es muß hier der Ausführungen Christoph Ruths' gedacht werden. Dieser Autor nimmt in seinem sehr anregenden Buche [1]) zwei Grundgesetze

---

[1]) Christoph Ruths, Induktive Untersuchungen über die Fundamentalgesetze der

des psychischen Geschehens an: das Substitutions- und das Progressionsgesetz. Das erste besagt, daß sich in unseren psychischen Erscheinungen Elemente an Stelle ähnlicher substituieren; das zweite, daß diese Substitution im Sinne des Progressiven, irgendwie Stärkeren (schärfer Ausgeprägten, Intensiveren, Größeren, Weitergehenden, Vielfachen usw.) vor sich geht. Er bringt hierfür verschiedene Beispiele aus dem Bereiche der Musikphantome (= Bilder, die beim Anhören der Musik im Hörer aufsteigen) und der Schlummerbilder, wie sie sich hie und da im Halbschlafe einstellen. Aus der übrigens nicht allzu großen Zahl der angeführten Fälle sei zur Erläuterung folgendes Beispiel wiedergegeben. An einem Mittag (den Tag vorher war Joh. Strauß' lustiger Krieg gehört worden) taucht unter anderem »eine Fläche auf, anscheinend eine grüne Wiese. Das Gras ist mit unzähligen Diamanten bestreut, die in den verschiedensten Farben leuchten, rot, grün, gelb, weiß, dunkelblau, hellblau, die helleren Farben leuchten mehr hervor« [1]). Es hat also eine Substitution der Tautropfen durch die Diamanten stattgefunden, und zwar in der Richtung des Progressiven; denn die Diamanten sind gegenüber den Tautropfen glänzender, schärfer ausgeprägt, konkreter, wertvoller. Ruths behauptet nun weiter [2]), daß die mythologischen Vorstellungen und Sagen gegenüber den realen Tatbeständen, auf die sie zurückgehen, progressive Substitutionen sind oder enthalten und daß man bei den Metaphern und Vergleichen stets in der Richtung des Progressiven vergleicht. »Es fällt niemandem ein, die Tatsachen oder die Episoden durch einen Vergleich abschwächen zu wollen.« Über die Entstehung der »Metaphern und Vergleiche« äußert er folgende Ansicht: »Durch einen Vergleich will man eine Wahrnehmung, eine Episode dem Leser oder Hörer verständlicher machen. Von einzelnen Teilen oder Elementen einer Wahrnehmung oder Episode hat man das Bedürfnis, dies zu tun, man weiß, daß diese Teile oder Elemente für den Hörer nicht recht verständlich sind, daß sie nicht recht zur Entwicklung kommen, daß sie in seinem Gehirn sich nicht scharf genug herausheben. Man hat das Bedürfnis nach einem Progressiven. So sucht man nach anderen Vorstellungen, welche dem Hörer bekannter sind und welche gerade jene Teile oder Elemente in schärfer ausgeprägter Form enthalten.« Schließlich bezeichnet er das Progressionsgesetz als ein Grundgesetz der Phantasie und des künstlerischen Schaffens.

Es ist nun zu entgegnen in der Sache des Substitutionsgesetzes,

---

psychischen Phänomene. I. Bd. Experimentaluntersuchungen über Musikphantome. Darmstadt 1898, S. 27.

[1]) A. a. O. S. 159.

[2]) A. a. O. S. 254 ff. u. 276.

daß, soweit die künstlerischen Schaffensvorgänge in Betracht kommen, von Substitutionen nicht gut gesprochen werden kann. Es findet nur jene, von einem eigenartigen, als spezifisch ästhetisch zu benennenden Reiz begleitete Annäherung und Berührung zweier Vorstellungen statt, die wir als Unterschiebung bezeichnet haben. Sie kann in verschiedenen Fällen zur Folge haben, daß sich die beiden Vorstellungen vereinigen; in diesem Falle spricht man besser von Verschmelzung als von Substitution. Zur Erreichung der dichterischen Wirkung aber ist es nicht nötig. In betreff des Steigerungs- (Progressions-) Vorgangs bei der Bildung der Metaphern und Vergleiche: Man arbeitet bei ihrer Konzeption nicht sozusagen aus didaktischen Gründen, sich um drastische Erläuterungen bemühend; die Bilder entstehen auch in jenen Fällen, wo man absichtlich nach solchen sucht, auf Grund triebmäßiger Vorgänge, eine »heilige Flamme« trägt den Dichter empor, bis dann spontan das Bild einspringt. Ruths hat seine Schlüsse eben nur aus fertigem Materiale gezogen, Beobachtungen über den Schaffensakt hat er nicht gemacht. Die Hauptfrage aber, ob die künstlerischen Vorstellungen gegenüber ihren Ausgangspunkten, bei Vergleichen also das Bild gegenüber der Sache, gesteigert, progressiv sind, kann man für viele Fälle beruhigt bejahen, für andere aber muß man sie zum mindesten unentschieden lassen. Es ist der Begriff des Progressiven nicht ganz ohne Möglichkeit eines Widerspruchs gefaßt. Es kann eine Vorstellung gegenüber einer zweiten ähnlichen verkleinert sein, die zweite also gegenüber der ersten vergrößert, das ist progressiv; nun kann aber die verkleinerte Vorstellung die schärfer ausgeprägte sein, wonach wiederum sie gegenüber der zweiten progressiv wäre. So spielen unter Umständen allzuleicht subjektive Auffassungsmöglichkeiten hinein, die die Stringenz der Beweisführung aufheben. Ruths selbst liefert ein Beispiel für einen Widerspruch. Er sagt[1]): »Am Tage nehme ich Abschied von jemandem, und im Traume der nächsten Nacht nehme ich ebenso wieder Abschied, aber es ist ein Abschied für ewig, ich halte mich für gestorben, ich treffe die Anordnungen zu meinem Leichenbegängnis. Der Gedanke des Todes springt als ein stark Progressives für diesen Abschied, für jene Krankheit oder für jene Verwundung ein, es ist ein Weitergehendes.« Das kann man sich ja gefallen lassen. Der Tod ist entschieden eine Steigerung gegenüber einem bloßen Abschied. Dann fährt er fort: »Auf althellenischen Sarkophagen und Grabdenkmälern ist bei bildlichen Darstellungen in genau derselben Weise verfahren. Der Zurückbleibende ist in sitzender Stellung gebildet, der Verstorbene steht in Reisekleidern vor ihm. Noch

[1]) A. a. O. S. 439.

progressiver sind die mythologischen Vorstellungen, wo die Menschen von dem furchtbaren Pluton mit den finsteren Rossen abgeholt werden.« Und übersieht dabei, daß hier nicht »genau dasselbe«, sondern gerade das Gegenteil der Fall ist. Hier ist jemand wirklich gestorben, und die künstlerische Darstellung wandelt den Tod in einen Abschied um. Gewiß kann man auch das letztere irgendwie progressiv deuten, sagen wir als das Deutlichere, Klarere gegenüber dem uneinsichtigen Vorgang des Sterbens. Aber es bleibt eine gewisse Willkür bestehen, die nur in jenen Fällen, wo der Dichter beim Schaffensvorgang selbst eine Steigerung empfindet und dies zu Protokoll gibt, als behoben angesehen werden kann.

Unter unseren Protokollen finden sich zwei, wo bei der kritischen Sichtung zugunsten des weniger progressiven entschieden wurde.

65. »Ihr Brief rauschte daher in großen schweren Schwingenschlägen, stellenweise wie vor Müdigkeit und Trauer die Erde berührend.« — ... Schwanken zwischen dem Ausdruck »schweren Schwingenschlägen«, der mir aus der Erinnerung kommt und dem Ausdruck »Flügelschlägen«, der mehr der Vorstellung entspricht. Entscheide mich zuerst aus Gründen der Alliteration für »Schwingenschläge«, dann wegen der besseren (= konkreteren, deutlicheren) Vorstellung zu »Flügelschlägen«, schließlich wegen der geringeren Vorstellungskraft, das Bild darf nicht zu deutlich werden, wieder für »Schwingenschlägen«.

153. »Die Ehrfurcht dieser altershohen Dächer wirft den Sonnenbrand in schwarzem Lichte, wie mit einem Schild zurück, indes um sie die grün und schwer belaubten Bäume im Winde ernst die schützenden Arme schwingen.« — ... Dann stand für den zweiten Teil bloß wie oben, daß die Bäume ernst und feierlich sich im Winde bewegen ... »Feierlich« als den ernsten Charakter übertreibend weggelassen.

Dagegen kann nun eingewendet werden, daß es sich dabei vielleicht um bloßes Maßhalten in der Steigerung handelt, eine Steigerung an und für sich sei ja nicht ausgeschlossen; ferner treffe das Progressionsgesetz nur den Vorgang des Auftauchens, und da sei ja tatsächlich etwas Progressives erschienen. Sieht man auf die Gültigkeit des Gesetzes die Bilder und Protokolle, jedes für sich, durch, so ergibt sich für die Bilder: Soweit sie Vergleiche sind, muß mit vereinzelten Ausnahmen eine unvoreingenommene Betrachtung das, was zum Vergleich herangezogen wird, gegenüber der Sache für progressiv erklären. Bei den Ausnahmen (die Vergleichung des Sterbens mit einem Abschiednehmen kann als eine solche angesehen werden) gewinnt man den Eindruck, als ob es sich um ein bloßes Anderssein

der zweiten Vorstellung, also um die rein technische Ermöglichung der Unterschiebung handelte. Insoweit man aber die poetischen Bilder nicht als Vergleiche ansprechen kann (z. B.: das Neue gibt dem Alten die abschiedsschwere Hand, oder: Je schöner diese Tage werden, desto mehr ist mir, als stände hinter der lachenden Natur eine riesige schwarze Harfe, von der der Tod seine Klänge ständig ins Dasein sendet), scheint es hinwiederum, als ob die Frage nach der Steigerung einer Vorstellung gegenüber einer anderen überhaupt nicht am Platze wäre, sondern daß es sich hier nur um eine Kombination, ein Zusammenbringen psychischer Elemente dreht. Die Durchsicht der Protokolle rückt den zahlenmäßigen Anteil etwas mehr nach der zuletzt genannten Seite; es erhöhen sich unter den Vergleichen die Ausnahmen und manches, was als fertiges Bild noch den Charakter eines Vergleiches trägt, läßt im Werdegang, den das Protokoll wiedergibt, keinerlei Grundlage hiefür auffinden. So würde also dem Ruthsschen Progressionsgesetz, falls man die Bezeichnung eines Gesetzes dafür anwenden will, nur eine beschränkte Geltung zukommen.

Dem Steigerungsphänomen eignen überpersönliche Beziehungen. Immer wieder setzt es, sei es beim Individuum, beim Mitmenschen oder beim Nachkommen, in irgendeiner Weise auf dem, was bereits hervorgebracht wurde, an und entfaltet seine Wirksamkeit, das Vorhandene verändernd, neue Assoziationen und Kombinationen auslösend, von denen sich stets einige als brauchbar erweisen. So zeigt es sich als wichtiger biologischer Faktor. Es ist die Ursache, daß in der Kunst immer »stärkere Saiten angeschlagen« und immer »stärkere Farben aufgetragen« werden. Mögen sich Konservative darüber noch so sehr aufregen, dieser Gang ist in keiner Weise aufzuhalten.

Wegen der mehrfachen und der mehrfach geäußerten Beziehungen des künstlerischen Schaffens zu den Traumerscheinungen sei noch kurz der Stellung des Steigerungsphänomens zum Traum gedacht. Auch da kommen Steigerungen vor. Dabei sind zwei Fälle zu unterscheiden: die Steigerung von Vorkommnissen des Tages im Traume und die Steigerung von Traumvorkommnissen im Traum. Unter den ersten ist die aus Ruths angeführte Steigerung des Abschiednehmens zum Sterben einzureihen, andere Beispiele bringt Volkelt [1]). Des Tages sah er beim Anziehen neuer Handschuhe nach, ob sie wohl die richtige Nummer trügen. Nächste Nacht träumte ihm, er »ziehe Handschuhe an, von denen der eine eine andere Nummer habe als der andere«. Steigerung der Möglichkeit zur Wirklichkeit. Ein anderes Mal träumte ihm, nachdem ihm bei Tage ein Hemdknöpfchen entzwei-

[1]) J. Volkelt, Die Traumphantasie. Stuttgart 1875, S. 119.

gegangen war, es sei ihm ein solches in lauter kleine Stückchen zerbrochen. Vervielfachung des Zerbrechens. Der Schreiber dieser Zeilen hatte sich einmal ein ruhiges Zimmer zum Arbeiten gesucht. Als er eingezogen war, ward er gewahr, daß das Zimmer eine verdeckte Türe hatte, die in den Arbeitsraum eines Bildhauers führte, der bei der Aufnahme des Zimmers gerade nicht daheim gewesen war. In der folgenden Nacht träumte er, er sei in ein neues Zimmer eingezogen, von dem drei Türen in andere Räume führten. Die erste in eine lärmige Küche, die zweite in ein Zimmer, wo einer Violine spielte, und die dritte in ein Zimmer mit einer Unzahl von Käfigen, in denen eine große Schar von Kanarienvögeln ihre Gesänge durcheinander schrie. Die Vervielfachung erstreckte sich hier sogar auf Untererscheinungen, die Kanarienbauer, deren Zahl auch vervielfacht ist.

Für den zweiten Fall finden sich hübsche Beispiele schon bei Scherner [1]). Eine Dame, die im Traum von einem unverschämten Bettler in ihrer Türe geängstigt wurde, sah dessen vorschauende Zähne zu zahllosen bedrohlichen Hauern hervorwachsen. Eine andere Dame träumte, sie stochere sich im Zahne, sah einen kleinen weißen Faden daraus hervorkommen und zog mit Erstaunen daran; um so länger wuchs der Faden, bis sie ihn endlich viele Ellen lang mit einem Gefühl der Verwunderung und Angst auf einen Kraftdruck der Hand gewaltsam aus dem Zahne ab- und ausriß. Volkelt [2]) sah im Traum sein Bein an einer Stelle sehr dicht behaart. Wie er näher hinsah, waren es zum Teil fußlange Holzzweige, die aus der Haut herauswuchsen, einige unter ihnen von der Dicke eines Besenstieles. Volkelt fügt hinzu, daß die Haare »durch die Innentätigkeit der Phantasie zu Holzzweigen vergrößert« wurden. In einem anderen Traume gab der genannte Forscher [3]) in der Garderobe eines Vergnügungslokales Hut und Überzieher ab. Da bemerkte er, wie ihm der Garderobier den Hut vertauschte; das Darauf-aufmerksam-Machen nützte nichts. Endlich entschwanden Hut und Stock, unter fortwährender Verwechslung nebeneinanderliegender Kleidungsstücke, ganz aus dem Gesichte. Hierauf trug ein Mann eine Menge Kleidungsstücke aus der Garderobe. Der Träumer vermutete nun eine ganze organisierte Diebsbande und wandte sich an einen Polizisten. Wie er dann mit den Leuten ins Handgemenge kam, wurde ihm mit einem Messer in den Unterleib gestochen. Volkelt erklärt [4]) mit Scherner die Steigerung daraus, »daß der durch ein Traumbild erregte Affekt, rückwärts

[1]) K. A. Scherner, Das Leben des Traumes. Berlin 1861, S. 257.
[2]) J. Volkelt, a. a. O. S. 131.
[3]) J. Volkelt, a. a. O. S. 132.
[4]) J. Volkelt, a. a. O. S. 132.

wirkend, wieder die Phantasietätigkeit erhöht und zur Vergrößerung oder Verstärkung des Bildes anregt. Das so verstärkte Bild erhöht nun wieder den Affekt des Träumenden, der seinerseits wieder belebend auf die Phantasietätigkeit zurückwirkt usw.«; also ebenso, wie wir die physiologische Seite des Steigerungsphänomens beschrieben haben. H. Ellis [1]) spricht von der Megalomanie des normalen Traumes; die Beispiele aber, die er hiefür anführt, sind überwiegendenteils solche, wo die Vergrößerung auf einen während des Schlafes einwirkenden Reiz zurückgeht. Z. B. ein Kanarienvogel singt, von einer Orchesteraufführung von Haydns Schöpfung wird geträumt. Ellis gibt zweierlei Erklärungen dafür. Einmal fließen die »gehemmten motorischen Impulse anderen Leitungsbahnen zu«, wodurch »unsere Empfindungen einen zugleich vagen und massiven Charakter annehmen«. Dann sei eine gesteigerte Affizierbarkeit der Hirnzentren vorhanden, infolgedessen wir extravagant auf die Reize, die bis in unser Gehirn vordringen, reagieren. Die Reflexe sind im Traume erhöht. Anderseits kann die erhöhte Affizierbarkeit Folge stark herabgesetzter oder aufgehobener Apperzeption sein. Die erste Erklärung wäre, wenn sie für das Steigerungsphänomen des künstlerischen Schaffens gegeben wäre, ohne weiteres abzulehnen, da dabei keinerlei Hemmung motorischer Impulse festzustellen ist. Wegen der Analogie dieses Phänomens mit der »Megalomanie« des Traumes erscheint sie auch für letzteren nicht wahrscheinlich. Die Erhöhung der Reflexe geht eigentlich nur die Träume, die durch äußeren Reiz ausgelöst werden, an. Am plausibelsten erscheint der Hinweis auf die aufgehobene oder herabgesetzte Apperzeption. Eine solche könnte auch beim künstlerischen Schaffen angenommen werden. Dagegen spricht indes etwas der Umstand, daß das künstlerische Schaffen am besten bei ausgeruhtem Gehirne vor sich geht, nicht bei ermüdetem, so wie auch Ruths zum Zustandekommen der Musikphantome geistige Frische für nötig findet, und daß z. B. bei Gottfried Keller die Träume verschwanden, als er sich intensiv mit dem Dichten beschäftigte. Auch bei mir verschwinden bei angestrengter Tagesarbeit die Träume. So ist es wohl besser, die Steigerung auf einen Kräftezufluß (aber nicht auf einen Zufluß motorischer Impulse) zurückzuführen, während anderseits wieder eine erhöhte Leitfähigkeit in den betreffenden Hirnzentren anzunehmen wäre. Da auch individuelle Unterschiede vorhanden sind — manchen fehlt die Anlage für künstlerisches Schaffen vollkommen, während Rudimente viel häufiger sind, als man glaubt, ebenso wie manche viel,

---

[1]) Havelock Ellis, Die Welt der Träume. Deutsche Originalausgabe, bes. von Hans Kurella. Würzburg 1911, S. 107.

andere so gut wie gar nichts träumen —, so müßten auch die Traumerscheinungen in differentiell-psychologischer Hinsicht untersucht werden. Erst dann könnte zu einem Erklärungsversuch geschritten werden, der die alte Ansicht von einem eigenen Traumorgan in der moderneren Fassung der Annahme bestimmter struktureller Feinheiten oder auch Besonderheiten vielleicht wieder aufleben ließe. Diese strukturellen Besonderheiten müßten dann mit der Anlage für das künstlerische Schaffen zum Teil identisch sein.

Drängt sich die Wesensverwandtschaft des Steigerungsphänomens mit der Steigerung im Traume auch gewaltsam auf, der deskriptiv-psychologische Unterschied darf doch nicht übersehen werden. Der Steigerung im Traume fehlt die Ichseite, das emotional-dynamische Moment, während wir gerade dieses als einen Wesenszug für das Steigerungsphänomen des schaffenden Wachzustandes bezeichnen mußten.

IV.

Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes.

Von

Helene Herrmann.

Einleitung.

Der zweite Teil des »Faust« soll hier als dichterisches Werk angeschaut werden. Eine solche Absicht unterscheidet diese Studien von den Sachkommentaren sowohl als von den Deutungen des philosophischen Ideenzusammenhangs, endlich von jeder biographischen und historischen Behandlung, die das Werk als Auswirkung von Goethes Lebensbewegung und als vielgewandeltes Sinnbild seiner Schaffensweise ansieht.

Nicht als sollte irgend eine dieser bisher geübten Erläuterungsweisen verdrängt werden. Wie unentbehrlich jede in ihrer Art ist, wurde bei der Abfassung dieser Studien immer wieder fühlbar. Wo die eigene Betrachtung von ihren besonderen Voraussetzungen her zum Abschluß gelangt ist, sieht sie sich nach Bestätigung ihrer Ergebnisse bei den anders Orientierten um.

Anderseits erhebt sich der Anspruch, das, was Goethe als Kunstgebilde aus Händen gab, und sonderlich dies »Hauptgeschäft« seines Alters vorerst einmal ästhetisch anzusehen, und eine solche bisher nicht zusammenhängend und rein vorgenommene Anschauungsart [1]) brauche sich neben anderen Sehweisen nicht erst zu beglaubigen.

Schwierigkeit und Problematik des Unternehmens sind offenbar. Ist der zweite Teil des »Faust«, nicht nur in der Anlage, sondern als fertige Erscheinung, nicht nur in den Teilen, sondern im Ganzen ein

[1]) Die 1914 geschriebenen Einleitungen Max Dessoirs zu beiden Teilen des »Faust«, die das Gedicht wohl zum ersten Male rein als Kunstwerk betrachten, wurden bisher nur einem kleinen Kreise mitgeteilt, da die Goetheausgabe, für die sie bestimmt sind, des Krieges wegen noch nicht erschienen ist. Ein kurzes Referat über die Analyse des Ersten Teils findet sich in der Beilage zu den »Kantstudien« XX (1915), Heft 2—3. Die Einleitung zum Zweiten Teil ist mir nicht bekannt geworden.

dichterisches Lebewesen? Das wurde und wird mit beachtenswerten Gründen bestritten. Doch mir scheint: diese sollten für den ästhetischen Betrachter mehr Mahnungen zur Vorsicht als Entmutigungen sein.

Einmal wurde die künstlerische Einheit des Werks zweifelhaft durch die Tatsache, daß es sich zwar der dramatisch-dialogischen Form bedient, einen durchhaltenden dramatischen Zusammenhang jedoch nicht hat, daß lyrische Vergegenwärtigung und epische Entwicklung an der Bildung erheblicher Komplexe mitwirken. Ferner dadurch, daß nicht nur der Konflikt, sondern auch die Hauptgestalt keineswegs dauernd als Gestalt beherrschend erscheint, vielmehr auf weite Strecken völlig verschwindet in großen, selbständig ausgeformten Bilderkreisen, deren Erscheinen wohl, aber deren Ausmaß nicht durch Faust motiviert ist. Wer das Werk im Zusammenhang von Goethes Gesamtentwicklung sieht, wird unter Hinblick auf andere Alterswerke, zumal die »Wanderjahre«, hier ein Symptom einer Neigung des Goetheschen Alters finden, einst zentral gewesene dichterische Themata zum Vorwand einer »Weltgestaltung« aus höchster Erfahrenheit zu nehmen und so die Form zu lockern bis zur Auflösung [1]).

Wer dem fertigen Gebilde gegenübertritt, als gäbe es nichts als dies — und so muß sich zunächst jede ästhetische Betrachtung einstellen —, wird anders zu verfahren haben. Ihm ist es angelegen, die bildenden Grundkräfte zu erkennen, die das Ganze durchwirkt halten und deren Walten er an entscheidenden und vollendeten Stellen des Werkes geahnt hat. Jene Tatsachen wird er demgemäß erst als Formbesonderheiten, als Modifikationen dichterischer Formen durch jene Grundkräfte zu verstehen suchen. Wo das nicht mehr gelingt, wird er zu erkennen trachten, wo und weshalb die formenden Prinzipien aussetzten. Erst zuletzt wird er Erhellung von anderen Werken oder von einer ganzen Epoche des Goetheschen Geistes her suchen dürfen. Den hier beschriebenen Weg haben wir in dem Abschnitt »Die gestaltenden Grundformen der Dichtung« beschritten.

Zweitens: die Tatsache, daß Goethe in den weiten Schichten seines Alterswerkes Erkenntnisse unterbrachte, die ihm am Herzen

[1]) Vgl. R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst (Köln 1907), S. 229, 233. Neuerdings F. Gundolf, Goethe (Berlin 1916), besonders S. 774 u. 782. Die vorliegenden Studien waren bis auf die Einleitung abgeschlossen und im Druck, als das letztgenannte Werk erschien. So konnte es nicht mehr auf die Untersuchung als Ganzes einwirken. Man wird also, nachträglich bemerkte, Übereinstimmungen (wie z. B. die über die verschiedene Realität der Welt im ersten und zweiten Teil des »Faust«, über die Gründe der Lösung Fausts von Helena) nicht besonders hervorgehoben, entscheidende Unterschiede der Auffassung nicht ausdrücklich erwähnt finden. Nur an einer wichtigen Stelle ließ es sich noch möglich machen, im Text auf Gundolfs Fausterklärung einzugehen.

lagen, Einfälle, die ihn entzückten, Geheimnisse, die er ahnen lassen wollte, Erlebnisse, die ihn erschütterten. Bei der Feststellung solcher »Einlage«-Technik darf sich die vorwiegend ästhetische Betrachtung nicht beruhigen. Sie hat zu fragen: wie weit ist eine so entstandene Partie dichterisch einverleibt, wie weit jedesmal aus der Geistesluft des dichterischen Komplexes, in den sie erst eintritt, zu eigentlich poetischem Leben aufgenährt? Auch dieser Frage gehört ein besonderer Abschnitt.

Endlich der am schwersten wiegende Einwand. Die Stileinheit des Werkes wird bestritten mit dem Hinweis auf die Tatsache der großen Tonverschiedenheit der einzelnen Komplexe. Diese sei streng zu scheiden von einer organischen Vielfalt der Töne, wie sie in Werken walte, die aus einer einheitlichen seelischen Spannung stammen. Im zweiten Teil des »Faust« beruhe die Verschiedenheit auf einem jedesmal anderen Verhältnis und Abstand des schaffenden Geistes zu seinem Gegenstand, und so seien lauter Teile mit jedesmal anderen Lebensgesetzen und Ausdrucksformen entstanden. Diese seien nachträglich zusammengeordnet, auf ein Zentrum bezogen, keineswegs innerlich geeint. Dies selbst zugegeben bleibt doch noch immer die lohnende Aufgabe, jedem Einzelteil gegenüber die Beschreibung des dichterischen Tons zu versuchen und den Gehalt einmal *nur* durch solche Beschreibung hervortreten zu lassen. Wir haben unter starker Hervorhebung der Tonwechsel dies unternommen in dem Teil, den wir »die Symphonik der Dichtung« nennen. Aus dem Titel aber geht schon die Meinung hervor, es bestehe wenn auch nicht eine urtümliche *Stileinheit*, so doch ein *Zusammenklang*, entstanden durch etwas Künstlerisches, nämlich durch die Art, wie die Töne einander folgen, miteinander kontrastieren, einander vorbereiten. Wir hoffen, daß schon durch ein reines Nachzeichnen der Stimmführung viel vom dichterischen Gehalt fühlbar werde.

1. Die Symphonik der Dichtung.

Der erste Einsatz, die Elfenszene, ist sehr hell, eine zartselige Stimmung. Was Goethe »stille« oder auch »reine« Heiterkeit zu nennen pflegt, gibt den Ton an. Ungestört beharrt hier ein glückerfülltes Sichersein: die irdischen Dinge sind schön und sinnvoll. Das ist zugleich *Gegenstand* und *Tonfall* der Szene. Der *Gegenstand* ist das reine Natursein, seine immer gleiche Güte, die keinen Unterschied zwischen Heilig und Böse kennt, die reinigt und wiederherstellt, was zerbrochen in ihre Arme fällt. Es ist das Immer-Gleiche:

Nacht und Morgen, Reifen und Ernte. Es ist die eine immer gültige Form des Lebens, die, durch alle Lebensschichten ergossen, in sich selbst befriedet, sagt, daß das Leben gut sei. Dies steht vordeutend am Anfang des Werkes. Und der Ton steht ungeändert, schwebend und leicht in diesem einen Gefühl, frei von Leidenschaft. Diesem Eindruck dient das Vorherrschen der liedhaften Formen, das Gesangartige der Sprache[1]) und vor allem die sehr zarte Auswahl der Wortklänge. Das »In sich selber Selige« der einfachen, immer gültigen Naturvorgänge scheint in der erfüllten Ruhe der Elfenchöre zur Sprache geworden. So sehr es aber in sich beruht, ist es doch werbend und weckend auf den Menschen hingewendet. Und wir erwarten die einzelne Menschenstimme. Sie steigt denn auch auf. Zwar antwortet sie nicht direkt, sondern sie spricht für sich allein in Fausts Sonnenaufgangterzinen, aber sie ist doch unbewußt auf das Vorherige bezogen, unvermerkt von ihm gekräftigt und erheitert. Der Ton von Fausts erstem Monolog ist zunächst freudiges, der Welt zugewandtes Vertrauen, dann einen Augenblick leidenschaftlichere, unruhige Bewegung und beinahe schmerzliches Abklingen[2]), bis er sich zuletzt in heiter entsagendem Vertrauen faßt. Das letzte Wort in dieser Szene ist ein »Ja«.

»Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«.

Schon allein in der Stimmführung dieser ersten Szene ist viel vom Gehalt des Ganzen fühlbar. In die Seligkeit dessen, was ewig ist, hat, von ihm gerufen, von sich selbst gedrängt, die werdende Einzelseele sich zu heben, wobei ihre leidenschaftlich fordernde Suche sich beschränken muß, ohne vom Streben abzulassen. Das Ganze ist durchaus vorspielhaft: Kräfte, die von Anfang an da sind, aber noch nicht körperhaft geworden, lassen sich hier erst ahnen.

Entscheidend für unseren Eindruck ist nun, daß gerade am Anfang dieser Ton von erfüllter Seligkeit so ungestört ausschwingen darf. Nicht nur in dem Sinne, den man öfter betont hat, daß dies Präludium in der Natur der Idee nach auf Fausts Erlösung vordeutet, hat es das Vermögen, uns zu stimmen, es pflanzt vielmehr in uns die Erwartung, die Melodie von Welt-Seligkeit, die hier so zart antönt, müsse noch triumphatorisch anschwellen. Der Epilog — die Seligkeit des Kosmischen als rein geistige Verklärung — ist nicht als Inhalt, wohl aber als Ton hier vorbereitet.

---

[1]) Es ist ja sogar »Gesang« und das Mitklingen leiser Musik in der szenischen Bemerkung vorgeschrieben.

[2]) Die ganze Verspartie (hier wie überall wird nach der Cottaschen Jubiläumsausgabe zitiert)

»So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen«
bis »Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier«.

Der zweite Einsatz ist nun sogleich stärkster Kontrast: der Hofakt. Hier herrscht ein heller Sprechton, wechselreich in präziser Antithetik, weltlich. Es ist die Stimme äußerer Wirklichkeit. Der Wechsel des Tones an dieser Stelle ist charakteristisch für eine Doppelheit, die dem ganzen Werke eigen bleibt. Die Sprache des Zweiten Teils ist streckenweise vor allem wortgewordene Weltkennerschaft, und alle ihre Mittel stimmen virtuos zur Erzeugung dieses Eindrucks der Weltsicherheit; in anderen, für die Wirkung entscheidenden Partien aber ist sie der Ausdruck einer unerschöpflichen und sich in immer neue Formen ergießenden lyrischen Verwandlungskraft. Diese Zweiheit fällt gleich am Anfang auf, weil die Elfenszene ganz aus dem Geiste des zweiten, die Hofszenen ganz aus dem Geiste des ersten Prinzips erschaffen sind[1]). Hier spricht die Welt aus Zwecken, Absichten, psychologischen Motiven, die rational aussprechbare, durchaus meßbare Welt, die Vordergrundschicht des Menschlichen, in der keine dunklen Kräfte spürbar sind, die aus »ewigen Gründen« aufsteigen. Nicht einzelne plastisch umrissene Gestalten, sondern ein Zusammenwirken menschlicher Äußerungen bildet diese ganze Schicht. Sie ist in aller Lautheit und Beweglichkeit scheinhaft und irgendwie gewichtslos. Wir fühlen sogleich: hier ist nicht das Erfüllende, sondern das Aufhaltende für den, der zum tiefsten Leben gelangen will. So nimmt es uns nicht wunder, wenn die erste Einzelstimme in diesem weltlichen Gespräch zunächst fast untergeht und eine andere Einzelstimme, überlegen, frei von Suche und Sehnsucht, hell und höhnischsicher die Führung bekommt: die Stimme Mephistos.

Es bleibt aber einseitig, nur zu betonen, daß diese Welt als Gegenbild von Fausts Seele und Sehnsucht erscheint, als Negativ zu den kosmisch gewichtigeren Weltsphären des Zweiten Teils. Nicht nur, daß Faust sich ja so lange in ihr treiben läßt und in ihr durch die Zufälle ihrer Launen das innerste Ziel seines Strebens, die Schau der Schönheit entdeckt — nicht nur an der Idee, auch rein an der Vortragsweise kann man fühlen, daß dieser Welt doch eine Art von Wirklichkeit und also von Recht zugestanden wird. Der Geist, der diese Szenen bildete, hat einen Stil getroffen, der Hof und Gesellschaft zugleich ernst und nicht ernst nimmt. Auch hier ist Leben und also Lebensform und -ordnung, mit denen sich auseinandersetzen muß, wer sagen will, er habe gelebt. Freilich, sein Tiefstes bleibt unbeirrt

[1]) Deshalb soll am Ende unseres ersten Abschnittes (unten S. 107) diese Doppelheit wenigstens andeutend betrachtet werden, diese Erörterungen waren aber nicht so knapp zu gestalten, daß wir mit ihnen den Zusammenhang der Betrachtung über die Stimmführungen unterbrechen durften. Dem ganzen Thema der Sprachgestaltung soll später ein eigener Abschnitt gelten.

und diese Welt wird den wahrhaften Menschen wider ihren Willen ausschließlicher auf sein Anliegen hinlenken, auch wo er sich mit ihr einläßt.

Ferne und Nähe des gestaltenden Geistes in diesem so wechseltönigen Werk sind meist unmittelbar am Wärmegrad der Sprache zu ermessen. Die Elfenszene ist von selig glühender Innigkeit des Gefühls gestaltet, dabei ganz gegenständlich und eben darum so gefüllt — Seele und Gegenstand sind eines. Hier dagegen eine Sprache, die, äußerst sachkundig und sachhaltig, im Gefühl immer unergriffen bleibt; der subjektive Anteil ist da, bald genießend, bald spöttisch, aber immer im Abstand, nie verschmolzen mit seinem Gegenstand. Allerdings steht das große Ausmaß der Darstellung mit der Wertung des Gegenstandes in einem nicht ganz aufgelösten Verhältnis.

Gerade durch diesen Kontrast aber zu der Anfangsszene wird die Spannung erweckt auf den ersten Ton aus einer tieferen Welt, die uns schon der Sonnenaufgangmonolog angekündigt hatte, einen Ton, der auch die suchende Menschenstimme wieder erwecken soll. Eine Art von Musik tönt ja auch in dieser Scheinwelt — die »Mummenschanz«. Die Mummenschanz ist diese Welt, die sich selber spielt, im Maskenspiele vorträgt. Diese Musik ist ihr angemessen, spielerisch, bald leichtfertig-anmutig, bald äußerlich-würdig, immer vielfältig, geistreich instrumentiert. Und auch die Mummenschanz, so sehr ihre einzelnen Teile nur durch den Zufall eines Maskenfestes dazusein scheinen, hat eine Ordnung, stellt allegorisch die Kräfte dar, die das äußerliche Weltleben bewegen, nicht nur den vielfältigen Stoff dieses Treibens. Diese ganze Welt, die als seelisches Hemmnis gedacht ist, spiegelt auf ihre Weise ferner irgendwie die künftige Bewegung des Ganzen [1]). Sie ist durch die Weite der Darstellung schon fast ein künstlerisch aufhaltendes Hemmnis geworden, besonders durch die unbewegte Präsentation der Allegorien in der Mummenschanz, wenn endlich dunkel-plötzlich ein Ton aus Unbekanntem heraufklingt — die Mütterszene. Hier nun wird die Einzelstimme wieder zur Ant-

---

[1]) Man hat auf die Beziehung der allegorischen Aufzüge zu Fausts Schicksal aufmerksam gemacht: Furcht, Hoffnung, Viktoria (»Göttin aller Tätigkeiten«); Faust als Gott des Reichtums, Euphorion als Knabe Lenker.

Die Poesie ist, wo sie in dieser Welt erscheint, wirklich von ihr aus angesehen ein Erzeugnis des Reichtums. Und der »große Pan« dieser Welt, der ihre Allheit repräsentativ darstellende Mittelpunkt kann wirklich nur dieser Fastnachtkaiser sein. All das ist in sich folgerichtig und wirklich — es ist die eine Welt, die es überhaupt nur gibt, mit ihren Trieben, Kräften und Formen, aber — so hat man gesagt — in der Verdünnung, in der sie im Rein-Gesellschaftlichen noch da ist. So sind denn auch die mythologischen Figuren mit Recht hier Maskenballallegorien: dieselben Gestalten, die einen Akt später lebendigste Lebenswunder sind.

wort aufgerufen, und nach kurzem Widerstand entzündet sich ihr Verlangen nach tiefem Leben zur vollen Leidenschaftlichkeit. Dies verklingt nun nicht wieder. Durch das fortdauernde Parlando der folgenden Hofszenen bricht es sich Bahn, schwingt sich zuletzt am Schluß des ersten Aktes beim Erscheinen von Helenas Bild in unbändiger Ekstase über allen Widerstand weg, in einen großen Schrei fordernder Leidenschaft. Sinnbildlich zerreißt die Explosion das Spiel höfischer Genußfreude, so wie die Leidenschaft notwendig jede Umwelt sprengen muß.

Der folgende Zwischensatz, die Szenen in Fausts Studierzimmer, sind ein starker Kontrast zu diesem pathoshaltigen Schluß: der Ton ist wieder sicher, hell und kühl, wenn auch von ganz anderer Spannung wie in den ironischen Hofszenen. Wir kehren noch einmal in die Weltschicht zurück, von der das Ganze seinen Ausgang nahm; das gibt einen Maßstab für den Weg, den Faust durchmessen hat, seit er die Tür seines Studierzimmers aufstieß. Die Welt aber, die er verließ, ist sich gleich geblieben, »allunverändert«, »unversehrt«, oder vielmehr: sie hat sich mit Wagners Menschenfabrikation in ihrer eigenen Richtung bis ins Extreme bewegt, bis dahin wo das toll gewordene Gehirnwesen umschlägt in sein Gegenteil, wo auch dies verstanderzeugte dämonische Kleinwesen Homunculus sehnlich ins Lebendige verlangt. Und so bleibt für den Blickpunkt des Empfangenden der verhüllte, stumme, schlafende Faust das unsichtbare Zentrum, obwohl die Handlung von ihm wegschweift, obwohl er selber erst spät sichtbar, sein Anliegen nur ganz zuletzt erwähnt wird (V. 6903 ff.). Denn diese Szenen sind nichts als eine mit ganz neuen Instrumenten gespielte Variation über das Gesamtthema. Und die Fülle, mit der hier unendlich geistreiche Erfindung diese Variationen schlingt, läßt uns wieder eine ganz neue Weltschicht empfinden. Es beginnt rein aus der Neuheit des Tons fühlbar zu werden, was den künstlerischen Charakter der Dichtung mitbestimmt: ihre Resonanztiefe. Das große Seelenschicksal, das sie gestaltet, ist in Widerklang und Widerspiel auch draußen in der Welt. So wie diese Variationen über sein Schicksal: Homunculus, Baccalaureus, wie diese Gegenbilder seines Wesens: Wagner, Famulus Faust herausarbeiten, so empfangen sie ihr Leben erst davon, daß sie ihm als Spiegel und Kontrast dienen.

Der geistreiche leichte Ton der Studierzimmerszenen — bei aller Leichtigkeit übrigens doch gehaltvoller als der des Hofaktes — verändert notwendig den Charakter der zentralen Leidenschaftsbewegung, Fausts Suchen nach Helena. Er selbst darf hier nicht sprechen, die Erregung seiner Stimme zerrisse das zarte Gewebe dieser dünnen

hellen Geistesluft; der wissend tätige Kleingesell Homunculus — selbst eine Art Ballung all der den inneren Raum dieser Szenen durchschwirrenden Geistigkeiten — errät den Ledatraum des schlafenden Faust, die Vision, die auf Helena vordeutet. Und wie er davon spricht, verliert sich alle Passion; ein zuschauender, wissender Geist wägt lächelnd Gewicht und Recht dieser Wünsche und verteidigt sie gegen den Nebel- und Norddämon, der sie nicht versteht — mit leichtem, fast weltmännischem Ton. Wie er sprechend den Inhalt von Fausts Gefühl sich anverändert, dafür ist eben seine Schilderung der Ledavision bezeichnend, besonders wenn man sie gegen die Wiederkehr des gleichen Vorgangs in der Klassischen Walpurgisnacht hält, als Faust das Bild am Ufer des Peneios zu erblicken glaubt. In Homunculus' Schilderung ist die Sprache vibrierende, reizbare Augen- und Hautsinnlichkeit. Sie steigt wohl einmal bis zu einem Ton liebevoll hingebender Entzückung am Schönlebendigen, fast zu Goethisch für Homunculus:

»Sie setzt den Fuß in das durchsichtige Helle;
Des edlen Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Kristall der Welle.«

Im ganzen aber hat die Schilderung etwas beinahe Rokokohaftes in ihrer Vorliebe für die kurzen schnellen Bewegungen und Lichtimpressionen

(»Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,
Welch Sausen, Plätschern wühlt im glatten Spiegel«)

mit dem verschleiernden und lockend abbrechenden Schlusse:

»Auf einmal aber steigt ein Duft empor
Und deckt mit dichtgewebtem Flor
Die lieblichste von allen Szenen.«

Dagegen ist jene andere Schilderung ruhevoll in reinen Linien, klaren Formen und Farbflächen entworfen, klassizistisch-edel in jedem Wort, das für Bewegung und Erscheinung gewählt ist (V. 7271—7300).

Wir befinden uns in dieser Szene in einer rein geistigen Schicht. Das Suchen nach dem tiefen, erfüllenden und vollendenden Leben — Thema des ganzen Werkes — ist hier abgehandelt, in einer Gestalt, wie es in der Sphäre der Nurgeistigkeit gefaßt werden kann, und die Behandlungsweise wird, dieser Sphäre angemessen, die der kontrastierend ironischen Variationen [1]). Damit aber erfüllt die ganze Partie zugleich den Kunstzweck, durch einen mächtigen Kontrasteindruck hinüberzuleiten zu jener Sphäre wahren Lebens, in die es nun hinein gehen muß, damit die suchende Einzelseele in ihr erfüllt werde. Es ist die Sphäre der zeugenden kosmischen Fülle. Diese Sphäre er-

[1]) Wir werden das in anderem Zusammenhang einzeln zu zeigen haben.

öffnet die Walpurgisnacht. Denn dies ist wirklich der Gehalt der ganzen Klassischen Walpurgisnacht: sie gestaltet ein Weltempfinden, das aus der Lebendigkeit der Natur unablässig Gestalten hervorquellen und diese Lebendigkeit vielfältigst verkörpern sieht. Dies aber ist, dichterisch veranschaulicht, das Grundgefühl, das auch in der griechischen Mythologie wirkt. Deshalb: weil hier dichterisch eine Wiedergeburt des heidnischen Gefühls vollzogen ist, ist das Auftreten der ganzen Mythologie gerechtfertigt, nicht allein deshalb, weil der Gedanke der Dichtung fordert, daß Helena von Faust in ihrem Elemente gefunden werde, oder weil der Idee nach, wie man hervorgehoben hat, die Walpurgisnacht das Naturganze ist, in dem es stufenweise hinaufgeht, von den niedrigsten Geschöpfen bis zu der höchsten Naturform, der schönen menschlichen Gestalt. Und darum bleibt hier kaum etwas antiquarisch oder allegorisch, wie fern hergeholt es auch scheinen mag, vielmehr findet für jeden, der erst das Grundgefühl dieser Szenen ergriffen hat, eine wunderbare Belebung des fernsten Kulturgutes statt.

Und wieder wandelt sich der Ton. In diesem Teil des Werkes, wenn wir ihn als ein Ganzes betrachten, ist wieder da, was in den Chören der Elfen so ätherhaft zart antönte: die Beseligung des Lebens. Aber hier ist es ein dichtes Strömen von Stimmen, vielfältiger, schwerer von Leben, plastischer. Im Gegensatz zu dem trotz aller Einzelstimmen Ungestaltig-Chaotischen der nordischen ist eine gestaltblühende Lebendigkeit der Charakter dieser südlichen Walpurgisnacht. Wenn aber alles voll Gestalten ist, so umhält sie alle doch immer noch ein fließendes Element. Dieses wird erzeugt einmal durch den fortwährenden Wechsel der auftauchenden und verschwindenden Figuren, dann aber auch durch die Art, wie immer wieder lyrisch durchempfundene Landschaft in der Sprache lebt und in diesen Reigen bewegter Fabelwesen aufgelöst ist. Das ruft den Eindruck panischen Webens hervor, aus dem die Gestalten sich erst allmählich loszumachen scheinen[1]. Und dieser Eindruck ist beab-

[1]) Im Anfang beschreibt Erichtho das Helldunkel der Zaubernacht und seiner flackernden Feuer (V. 7025—33). Dann, in der Szene zwischen Mephisto und den Fabelgeschöpfen, ist diese groteske Himmelslandschaft gezeichnet:

»Stern schießt nach Stern, beschnittner Mond scheint helle«.

»Am untern Peneios« eröffnen die Gesänge des Peneios und der Nymphen eine sommerliche Landschaftsstimmung an einem Flußufer. In Fausts Ledavision wird diese Szene immer mittäglicher und sommerlicher. Landschaftseindrücke von dichtem Bergwalddunkel sind in Mephistos Szene mit der Oreade. Endlich die wundervolle Schlußpartie des Ganzen in den »Felsbuchten des Ägäischen Meers« lebt ganz und gar von der visionären Kraft, mit der Landschaftsbilder erzeugt sind. In der Wahl der Bilder und Laute, der malenden Rhythmen waltet eine solche Kraft sinnlicher

sichtigt im Gegensatz zum dritten Akt, dem Reich der reinen Gestalt.

Die Klassische Walpurgisnacht tränkt sich nun aber erst allmählich mit diesem Gehalt. Sie beginnt noch mit einer bloßen Präsentation, einem Wimmeln, Sichentfalten der Fabelgeschöpfe, dann erst geht es hinein in Vorgänge, und diese erst machen das gestaltenzeugende Wirken der kosmischen Kräfte bildhaft: es sind die Szenen des Seismos und das bedeutendere, Eros, das Schöpfungsprinzip, feiernde Meeresbild. In dieser Schlußszene ist die Seligkeit des Erdenseins nicht mehr als luftleichte Stimmung wie im Elfenprolog, sondern als vielgestaltige, lebenströmende Kraft. Das Meer, das so sinnlich dargestellt ist, daß man seinen Duft zu spüren meint, ist doch ganz zu kosmischem Sinnbild geworden, und hier nun wird alles gestalthaft, Fels, Welle, ja der Schaum noch strömt leichteste zarteste Leiber. Und die Darstellung macht auch da noch Unterschiede fühlbar. Sie schildert anders die Psyllen und Marsen und die derberen Wellengottheiten, die Nereiden, anders die Doriden: die zarteren, jungmädchenhaften Schaumgottheiten. Die gelinde Musik der Verse aber gibt uns die Suggestion, als breite sich über alles ein tauender schleiernder Mondduft. So ist die Stimmung gewoben aus rauschhafter Lebendigkeit und einem seligen unbeschwerten Heitersein.

»Nun schweben wir festlich, beruhigt und leicht.«

Die Doppelheit von atmosphärisch-landschaftlicher und bildlich-gestalthafter Phantastik ist vielleicht am köstlichsten in jener Schilderung und Deutung der Mondwölkchen:

»Welch ein Ring von Wölkchen ründet
Um den Mond so reichen Kreis?
Tauben sind es, liebentzündet,
Fittige, wie Licht so weiß.

Paphos hat sie hergesendet,
Ihre brünstige Vogelschar;
Unser Fest, es ist vollendet,
Heitre Wonne voll, und klar!«

All das ist in den Rhythmen und Klängen, im Wechsel der Einsätze, in der Stimmung der Gestalten, im Ton des Ganzen. Der letzte Satz dieser Symphonie, wenn wir so sagen dürfen, schmelzt Rausch und Helle, Drang und Seligkeit so ins eins, ist so ganz Lösung und Mischung, daß wir den Ruf:

»So herrsche denn Eros, der alles begonnen!«

Bezauberung, daß wir Meeresatem und Mondesfeuchte zu spüren meinen; und die leuchtende Frische eines Inselmorgens wird uns zur Halluzination, wenn die Telchinen von Rhodos ihre jubelnden Daktylen anstimmen:

»Die Berge, die Städte, die Ufer, die Welle
Gefallen dem Gotte, sind lieblich und helle.
Kein Nebel umschwebt uns, und schleicht er sich ein,
Ein Strahl und ein Lüftchen, die Insel ist rein!«

und daß wir die letzte Hymne, in die alle Stimmen einströmen:

»Heil dem Meere! heil den Wogen . . .«,

daß wir dies alles empfinden als den Augenblick gesteigerter Lebendigkeit, in dem ein einziges Gebild in strahlendem Aufstieg diese ganze Fülle von Leben überwachsen muß. Und dieses nun erweckte Verlangen nach der Einzelstimme, die alles, was hier wogenhaft und veränderlich war, in sich fassen und in keuscher Gebundenheit halten muß, sättigt dann der Helena-Akt. Helenas Gestalt und Stimme ist wirklich im dichterischen Sinne eine Geburt der Walpurgisnacht, nicht nur dem Gedanken nach — wie sie jetzt darauf folgt.

Durch diese Sphäre aber waltet ein zweites dichterisches Bildungsgesetz neben dem ihre Lebensfülle erzeugenden der gestaltbildenden Phantastik: es ist die freie ironische Geistigkeit. Sie hatte ja die Studierzimmerszenen fast allein gebaut; hier nun zuckt und spielt sie nur allenthalben flämmchenhaft hervor als freies Umgehen der Phantastik mit Gestalt und Vorgang, als lässiges oder kunstvolles Spiel der Sprache. Sie nimmt, die Beleuchtung wechselnd, den Gestalten von ihrer Greifbarkeit, schafft an dem bei aller Gestalthaftigkeit visionären Charakter des Ganzen, und doch verwischt sie ihr Leben nicht romantisch, zehrt es niemals ganz weg. Sie ist das, was die Romantiker bestimmten als den »Äthergeist, der frei und leicht über den Dingen schwebt«, nur daß in ihnen nie so viel gestaltbildende Kraft war, daß sie es jemals gleich gefahrlos hätten handhaben können, wie es hier geschehen ist. Künstlerisches Mittel dieser Geistigkeit sind einmal die Situationen selbst in der entzückenden Kühnheit ihrer Phantastik, dann die Wechsel der Einsätze in den verschiedenen Szenerien des Ganzen, die die Stimmungen gegenseitig neutralisieren, vor allem aber ein Ingrediens der Ironie im Dialog, das natürlich als Mittel der Charakteristik besonders Mephisto zuerteilt ist, aber auch den Gestalten der antiken Sphäre selbst[1]). Seine höchste Steigerung ist die illusionsstörende subjektive Ironie, die zuweilen den künstlerischen Rahmen überschreitet. Entscheidend ist aber: selbst diese empfinden wir niemals nur als subjektive Willkür des Künstlers, son-

[1]) Z. B. den Sphinxen und Lamien im Gespräch mit Mephisto; Chiron gegenüber dem hingerissenen Faust; Thales gegenüber dem Anaxagoras und im Gespräch mit Proteus; Nereus mit den Doriden. Entzückend ist die Art, wie noch die leis ironische Behandlung als Laune mitgestaltet an dem seligen Übermut der Schlußszene, in jener Replik, mit der Nereus die Mondwölkchenschilderung der Sirenen kommentiert:

»Nennte wohl ein nächtiger Wanderer
Diesen Mondhof Lufterscheinung;
Doch wir Geister sind ganz anderer
Und der einzig richtigen Meinung . . .«

dern sie ist doch auch ein Mischungselement in der besonderen Luft des ganzen Gebildes. Nie kommt es durch sie zu einer vollen Entzauberung. Lebensfülle und auflockerndes Spiel weben also die Atmosphäre des Ganzen. Dem entspricht aber nun auch der Ernst und die Ironie in den drei Einzelstimmen, die gliedernd dies Spiel durchziehen. Fausts Stimme, ganz vom leidenschaftlichen Ernst der großen Suche beherrscht, bewegt sich ungeändert durch die Szenen, bis sie verstummend untergeht im Zwiegesang zwischen Manto und Chiron, magischen Rufern, die scheinbar nur einander erwidern, aber in ihrem Wechselgesang schon auf Fausts künftiges Erleben vordeuten. Widerstrebend, gereizt, neugierig, ingrimmig-abgefunden bewegt sich Mephistos Stimme in zackigen Linien durch die Bilder hin. In ironischer Analogie zu Fausts Niederstieg zum Orkus verschmilzt sie zuletzt mit den hohlen pfeifenden Tönen der Chaostöchter [1]), die die verborgene unterste Schicht der kosmischen Fülle darstellen, das was ihm, dem Sohn des Chaos, in dieser fremden Welt noch am verwandtesten ist. Von ihnen empfängt er — wieder eine ironische Variation über das Hauptthema — Gestalt: die Phorkyasmaske. Endlich das helle Stimmchen des Homunculus. Hier ist nun besonders schön zu spüren, wie nichts nur gedacht ist, sondern alles dichterisch gelebt. Homunculus' Lebenssuche, die ja nur bis zum Hinschmelzen ins Lebendige sich erfüllen darf, ändert seinen Ton: es ist, als durchfärbe ihn allmählich ein Neues. Er begann nach seiner anorganischen Geburt ganz wissend, sicher, spöttisch-hell bis in die spitzen und surrenden Laute hinein, mit denen seine erste Rede anhebt:

»Nun Väterchen! wie steht's? es war kein Scherz.
Komm, drücke mich recht zärtlich an dein Herz!
Doch nicht zu fest, damit das Glas nicht springe.«

Schon bald im Anfang der Walpurgisnacht wird etwas wie leidenschaftliches Entzücken in seiner Sprache hörbar,

»So soll es blitzen, soll es klingen.«

Das Lichtergießen und Strahlen seiner Glashülle deutet bildhaft das Gleiche an. Dazwischen ist er wieder vorwitzig wissend. Aber auf der Strandzunge des Ägäischen Meeres angelangt, wo er in der fruchtenden Feuchte der Meeresluft sich wohlbefindet, spricht er in weichen, gedehnten, ja dunklen Lauten, ganz gewiegt von der sinnlichen Empfindung:

»Hier weht gar eine weiche Luft,
Es grunelt so, und mir behagt der Duft!«

---

[1]) Man achte auf die malenden Reime:

»Gebt mir das Auge, Schwestern, daß es frage,
Wer sich so nah an unsre Tempel wage.«

Endlich dann, nahe der Auflösung, wiegt sein Gesang sich selig in schaukelnden Rhythmen, echoverlangenden Reimen, schmelzenden Lauten:

»In dieser holden Feuchte
Was ich auch hier beleuchte,
Ist alles reizend schön.«

Damit weckt er den Gegengesang des Verwandlungsgottes Proteus:

»In dieser Lebensfeuchte
Erglänzt erst deine Leuchte
Mit herrlichem Getön.«

Schon allein darin, wie hier seine Stimme mit den andern in eins fließt, ist im tönenden Element das Schmelzen des abgesperrten Lichtgeistchens ins Allleben vollkommen dargestellt.

Es ist bemerkt worden [1]), was es bedeutet, daß unmittelbar auf den hymnisch gelösten Ausklang des zweiten Aktes der klare, gegliederte Einsatz der bildnerisch konzipierten Helenaszenen folgt:

»Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind.«

Zunächst wirkt schon sehr stark das rein Metrische in seinem streng gebundenen Schreiten, nach all dem melodisch-beweglichen Wechseln der Rhythmen in den Walpurgisnachtszenen. Eigentlich gehaltvoll aber wird dieser Eindruck dadurch, daß vielfältig verschlungene, weitgespannte Sätze diesem Versmaß eingelagert sind und daß an ihrer dichten Füllung sich die ordnende Kraft zu betätigen hat [2]).

So wird der Geist angeregt, dem Zuge der Rede folgend ihre »Ratio« zu empfinden, das Vielgliedrige in ihr als grammatische Architektur. Die ruhige Sachlichkeit des Sprachstils wirkt in gleicher Richtung: die homerischen Beiworte, fest dem wesenbezeichnenden Substantiv angelagert, betonen das S t a b i l e der Welt, wie sie für die

---

[1]) Hildebrandt, Romantisch und Dionysisch. Jahrbuch für die geistige Bewegung 2 (1912). Der streng bildnerische Stil des Aktes wird noch behandelt.

[2]) Beispiele:

»Du aber heiße mich willkommen, hohes Haus,
Das Tyndareos, mein Vater, nah dem Hange sich
Von Pallas' Hügel wiederkehrend aufgebaut,
Und, als ich hier mit Klytämnestren schwesterlich,
Mit Kastor auch und Pollux fröhlich spielend wuchs,
Vor allen Häusern Spartas herrlich ausgeschmückt . . .«

»Denn seit ich diese Schwelle sorgenlos verließ,
Cytherens Tempel besuchend, heiliger Pflicht gemäß,
Mich aber dort ein Räuber griff, der phrygische,
Ist viel geschehen, was die Menschen weit und breit
So gern erzählen, aber der nicht gerne hört,
Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann.«

Gestalten dieser Sphäre da ist. Gern werden Begriffe durch nachgestellte Beifügungen, Eigenschaftsworte oder überhaupt erläuternde, ergänzende Satzteile sorgfältig ausgebaut[1]), wie in einem nachträglichen Besinnen auf ihren ganzen Umfang: das gibt, zusammen mit anderen reflektierenden Zügen des Stils, der Darstellungsweise einen Charakter aufmerksamer Besonnenheit; alles Dargestellte aber lagert es fest in eine Fläche voll geformter Realität. Neben dem Charakter des Gedrängten und Dichten, den sie der Sprache mitteilen, haben die gern gebrauchten, einen ganzen Satz in Eins ballenden Partizipia des antiken Stils auch diesen Ton des Bedächtig-Vervollkommnenden[2]), und verweilende Schilderungen und Erzählungen, die niemals fürchten, den Faden zu verlieren und jedes Einzelmoment nach seiner Besonderheit ausformen[3]), wirken auch im Sinne einer großen Stabilität des Weltgefühls. In solchem Gesamtstil sind auch die verallgemeinernden Aussprüche[4]) nicht herauslösbare Sentenzen, sondern Mittel der einmaligen dichterischen Wirkungsform: sie betonen das Bleibend-Gültige der Erscheinungen. Man achte auch auf Wendungen wie diese, die das Herkömmliche, dem Brauch oder der Sitte Entsprechende eines Tuns betonen: »wie der Gattin ziemt«, »heiliger Pflicht gemäß«, »der nächsten Pflicht gedenkend«. Oder auch auf Wendungen, die ein einmaliges Ereignis, eine einmalige Erscheinung in eine Reihe gewohnter Erfahrungen einordnen:

---

[1]) »Und keine Magd erschien mir, keine Schaffnerin,
Die jeden Fremden freundlich sonst begrüßenden ...«
»Doch stille Gunst vor allen, wie ich gern gesteh',
Gewann Patroklus, er des Peliden Ebenbild.«
»Doch Vaterwille traute dich an Menelas,
Den kühnen Seedurchstreicher, Hausbewahrer auch.«
»Nein, eigenwillig brausend tost es um ihn her,
Den selbstverirrten, ins Vergebne scheltenden ...«
»Dem Tragaltar, dem goldgehörnten, gebet Platz ...«
»In Sälen, grenzenlosen, wie die Welt so weit ...«
»Cytherens Tempel besuchend, heiliger Pflicht gemäß ...«
»Ich mustere sie, am Strand des Meeres hingereiht ...«
»Der findet wiederkehrend wohl den alten Platz,
Doch umgeändert alles, wo nicht gar zerstört.«

[2]) »der sie ganz besaß,
Zerstört sie lieber, fluchend jedem Teilbesitz ...«
»Mich anzukündigen, Wohlempfang bereitend mir ...«
»die indes vielleicht
Des Gatten Vorsicht hinterlassend angestellt.«

[3]) V. 8545 ff., 8570 ff., 8667 ff., 8764 ff. (homerisches Gleichnis), 8939 ff., 8994 ff.

[4]) 8520 ff., 8556 ff., 8587 ff., 8594 ff., 8695 f., 8754 ff., 8784 ff., 8794, 8800 ff., 8915 ff., 8932 ff., 8974 ff., 9061 ff.

»Wenn diesem nicht die Götter, wie sie öfter tun,
Für wenige Zeit nur wundernswürdige Gestalt...
Vorübergänglich liehen...«

Alle diese Mittel, dem antiken Stil entlehnt, gestalten hier das Bild des antiken Seins als ein sicheres und wesenhaftes Bestehen in einer Welt unverrückbarer Grenzen, gültiger Formen. Mit diesem Klang setzt die ganze Partie mächtig ein, und diese Sprache formt Zug für Zug Helenas Gestalt heraus, das unbeirrbare Wesen, das sich in ruhiger Daseinskraft entfaltet. Der ganze erste Teil des Aktes entwickelt ihre Gestalt, gibt ihr durch die Gegenstimme der Phorkyas, die aber auch dem Gesamtstil sich fast feierlich einfügt, durch die Mädchenchöre, die ihr kontrasthaft-ähnlich immer nahe sind, Gelegenheit zu all den seelischen Gebärden, die ihr Bild vollenden. Wieder ist schon im Ineinandergreifen der Repliken vieles vom Gehalt spürbar. Die bewegten Rhythmen des Chors umfließen — ein Gesetz der griechischen Tragödie verwendend — Helenas ruhig-gehaltene Sprache in gefühlserregteren Wellen und lösen irgendwie wieder ins Gestaltlos-Triebhafte zurück, was in ihr schon ganz klar gestalthaft dasteht. So empfinden wir noch einen Zusammenhang dieser Gestaltsphäre mit dem Wogen der Walpurgisnacht, und es kommt nicht unerwartet, daß die Schlußchöre wieder ins Elementarisch-Bewegte einlenken. In der Mitte dieses Aktes nun geschieht, worauf alles bisher zielte: die ruhende und die suchende Stimme begegnen einander, und es wird zwischen ihnen ein Wechselgesang freier und seliger Erfüllung. Jener Dialog, in dem der nordische, fürstliche Liebende die Griechin lehrt, in Reimen zu sprechen, und die antiken Maße ganz in die moderne Form übergehen [1]) — sie sind wohl, wie oft gesagt, gedanklich bedeutungsvoll, aber vor allem sind sie es doch auch rein dichterisch. Was man bisher über den allegorischen Beziehungen vernachlässigt hat: an dieser Stelle verlangt die Symphonik des Werks für Faust nach so viel Drang und Sehnsucht schon etwas ganz rein Klingendes, namenlos Erheitertes. Und das ist hier erfüllt in der Form göttlich-seligen, entrückten Spielens. Wem dies zu leicht, ja spielerisch scheint, der empfindet nicht ganz, welche Steigerung des Erfülltseins in diesem scheinbaren Leichtwerden liegt. Dies höchste Glück spielt mit sich selbst. Einen Augenblick ist nun auch Fausts Stimme voll reiner Daseinsfreude, und allmählich steigt dann, sie füllend, ein sieghafter, herrscherlicher Klang in ihr auf [2]). Doch alles ist ja

[1]) Schon vorher in den Liedern des Lynceus drang sie ja ein, und der nicht mehr rein trimetrische Jambus, mit dem Faust einsetzt, bemächtigt sich auch der Rede Helenas.

[2]) Er kann sich hier nicht aktiv-dramatisch entfalten, aber er offenbart sich in der Art des Schauens und Fühlens (die Schilderung Arkadiens, V. 9526 ff.).

nur das die künftige Erfüllung zu tiefst bedingende Erleben, nicht die Erfüllung selbst, nicht das Ende des Ringens. Das deutet uns nach einer Pause tiefer Sättigung jener ekstatische Ton, der — im Gespräch zwischen Phorkyas und dem Chor erregend und seelenschmelzend angekündigt — sich mit Euphorions erstem Einsatz losreißt und nach kurzem Locken, Jubeln, Strahlen plötzlich erschütternd umschlägt und mit dem Jammer des großen Verlustes die kurze Beseligung zerreißt. Mit dem Verstummen der Stimme Helenas lösen dann die dithyrambisch-bewegten Strophen des Schlußchores diese ganze Sphäre, die schicksalschaffend aus dem Gewoge der Walpurgisnacht aufstieg, wieder in Bewegung und Fluß auf. Und so steht denn die leidenschaftliche Gehaltenheit der Helenaszenen bedeutungsvoll zwischen zwei innerlich verwandten lyrischen Sätzen: der eine drängend, der andere auflösend, beide aber die »dionysische« Stimmung ausdrückend.

Kontrasthaft zu jenem Schluß, aber noch ganz umhalten vom Ton des Helenaaktes, setzt nun wieder die Einzelstimme ein, notwendig isoliert. Sie sammelt sich zur Ruhe nach erschütterndem Erleben, heroisch-elegisches Erinnern faßt es im Anschauen der Wolkenvision, gegenständlich erst, dann sich lösend in Wehmut. (Dies bereitet Fausts späteren Ton vor, der ist sicher, willenhaft, eine gesammelte Aktivität, der es nicht mehr darum geht, sich mit Leben erst zu erfüllen, sondern die Leben ausprägen will.) Die Gegenstimme bricht ein, ein Tonwechsel bezeichnet das Aufhören der einsamen Entrückung; der Sprachstil des Dialogs wird zunächst ironisch mit bewußt alltäglichen Wendungen durchsetzt. Die Gegenstimme spottet, reizt, die Stimme Fausts begegnet ihr, eine Weile sich auf sie einstimmend; erst allmählich schwillt das zurückgedrängte Pathos an bis zu der großen Meeresschilderung, der Vision einer künftigen Tat. Dann kommt jene ganze Partie der Schlachtschilderung, der Hofszenen des vierten Aktes. Sie fügen sich zwar gedanklich völlig dem Plan ein [1]) und sind an sich virtuos im Sprachlichen, doch rein dichterisch genommen unterbrechen sie mehr die Symphonik des Werkes, als daß sie sie schlössen. Und deshalb dürfen sie in diesem Zusammenhang nicht weiter betrachtet werden.

Erst mit dem Einsatz der Philemon- und Baucisszene sind wir wieder in der dichterischen Symphonik.

Man muß nun empfinden, daß dieser letzte Akt eine Welt für sich ist, daß er eine ganz eigene Luft hat und eben damit das gibt, was jetzt das Ganze fordert. Wir sind bisher durch die Welt geführt

---

[1]) Später darüber mehr.

worden von einer Seele, die sich mit Welt durchtränken mußte, durch Welt in allen Formen, vom reinen Natursein, das ewig gültig durch das Ganze ergossen ist, dann durch die scheinhafte Zweckwelt, durch die Sphäre der weltbewegenden und nährenden Urkräfte, durch das Reich der rein vollendeten Gestalt und wieder zurück in die äußerliche Unruhe des Welttreibens, und durch all diese Sphären hindurch wuchs die ringende Seele so, daß sie Weltwirkung empfing und zuletzt es vermochte, in einem selbstgeschaffenen Werk sich selbst gültig als Form hinzustellen und das Ganze für sich dargestellt zu sehen. So ist es denn notwendig, daß in diesem letzten Teil der Dichtung die Welt zurücksinkt und der welterfüllte Geist mit sich und seinem Werk allein ist. Um dies darzustellen aber bedarf es nun eines ganz neuen Tones. Der letzte Akt hat denn auch jene eigentümlich magische Stimmung wie sie auf späten Bildern Rembrandts herrscht, wo das Licht aus keiner äußeren, sondern aus einer inneren Quelle herzukommen scheint. Der Ton dieser Szenen ist eigentümlich verhalten, den Vorgängen fehlt irgendwie die materielle Schwere, die Figuren haben etwas Körperloses bekommen. Aber sie haben dadurch nicht an Intensität verloren. Der wirkliche Raum, in dem die Szenen spielen, ist das Innere eines Geistes, der vor seiner Vollendung steht. Dieser Geist hat die Welt in sich eingelebt, und so umgibt ihn ein magischer Kreis, in den keine ihm fremde äußere Wirklichkeit mehr hineindringt. Womit er es nun zu tun hat, das sind die feindlichen Dämonen des Kosmischen, wie sie in der Seele des Werkschöpfers selber leben, und alles drängt auf den letzten Entscheidungskampf mit ihnen hin. Die erste Szene des Aktes freilich spielt noch in einer Wirklichkeit, die außer ihm ist. Es ist eine ebenso unaufhebbar gültige Schicht des Seins, wie sie die Elfenszene darstellt. Die tiefe befriedete Ruhe eines ganz einfachen Menschenlebens und seiner immer gleichen Tages- und Jahreszeiten stellt die Philemon-Baucis-Szene vor uns hin; nur ist hier eben im Menschlich-Seelenhaften verwirklicht, was dort reines Natursein war. Aber die menschliche Seele ist hier fast dasselbe wie die Natur, die hundertjährigen Bäume und ihre greisen frommen Hüter sind aus einer Ordnung der Dinge. Dem geisterhaften Ton des Ganzen aber widerspricht das sanfte Leben dieser Szene nicht: es ist ein so reines stilles Abendlicht darin verbreitet, ein so lautloser Friede, daß wir sogleich Weltferne und Entrückung spüren.

Der Ton der Szene ist ganz schlicht, sie beginnt wie ein Lied:

»Ja, sie sind's, die dunkeln Linden,
Dort, in ihres Alters Kraft,
Und ich soll sie wieder finden
Nach so langer Wanderschaft!«

Der Versstil ist sehr einfach, die Sprache durchsichtig, beinahe kindlich; wie von selbst mündet sie ins Gebet, das wie ein ganz leicht angedeuteter Refrain das Ganze durchzieht[1]). Dies friedhaft beharrende Greisenleben aber ruft, gerade weil es so gültig gegeben ist, sogleich die Unruhe der Erinnerung wach an eine andere Stimme, die wir jetzt wieder hören müssen und die nicht so geworden sein kann, sondern die leidenschaftliche Stimme eines nie Gesättigten geblieben sein muß. Schon rein am Ton der Eingangsszene spüren wir, abgesehen von allem Inhalt, daß sich Fausts Stimme nur kontrasthaft feindlich gegen diesen still begnügten Frieden erheben kann. Und sie taucht denn auch auf, die ringende gegen die friedlich ausgeglichenen Stimmen: abweisend, befehlend, voll herrischer Einsamkeit, die Stimme dämonischen Ungenügens. Machtlos ist jetzt alles, an sie heranzukommen, was zu ihr spricht ohne von dem Einen zu reden, das die Seele ganz beherrscht[2]): vom Werk. Erst als Mephistos Stimme tastend herankriecht und, das Werk erwähnend, aus Fausts Ungeduld die geheimsten Wünsche hervorlockt, da antwortet das, was ihn jetzt treibt: sein Verlangen, das Werk vollendet zu sehen, hastig, überstürzt, nur bemüht, alles zu entfernen, was zwischen ihm und der Sicht aufs Grenzenlose seines Schaffens steht. Diese ganze Szene hat einen Ton unterdrückter Leidenschaftlichkeit, wie kaum eine andere des Werks. Alles will hin auf den letzten Geisterkampf, der irgendwie ersehnt wird, wie eben jeder schicksalhaltige Mensch sein Schicksal an sich zieht. Wir fühlen die Mächte näher kommen, mit denen eigentlich dieser Geist ringt, das Bedingende, Hemmende, Gestaltlos-Feindliche, das in der Welt ist und das sich ihm jetzt als Widerdämon zu erkennen gibt, der ihm den Sinn seines Werkes und damit seines Lebens zweifelhaft machen will. Nun ist es durchaus im Stil der ganzen Dichtung, daß, ehe dieser dramatische Gipfel kommt, noch auf einen Augenblick der Fortgang unterbrochen wird durch einen lyrischen Höhepunkt: das Lied des Lynceus. Das ist ein lyrischer Vorklang jener reinen Seligkeit, die als letzte Lösung von Anfang an zu ahnen ist, von der Elfenszene an, über die Walpurgisnacht, die Helenaszenen, die Philemon und Baucis-Idylle. Gerade hier vor der letzten Entscheidung wiegt sich noch einmal dieses Gefühl schwebend und unbeschwert in diesem Lied, das das Glück des reinen Schauens ausspricht. Dieser wiegende Rhythmus, die gleichgewichtigen, einfach parallelen Satzglieder und Sätze, die diese Verse füllen, die kindlich selige Art, wie die ganz leicht gewordene Sprache die Dinge einfach aufzählt, stellen diese Stimmung dar — weltselige Weisheit:

[1]) Man achte auf den Parallelismus von V. 11075 und 11139.

[2]) Die Szene mit den drei gewaltigen Gesellen drückt das aus.

»Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.

Ich blick' in die Ferne,
Ich seh in der Näh'
Den Mond und die Sterne,
Den Wald und das Reh.

So seh ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen,
Gefall' ich auch mir.

Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!«

Wenn dann die reine Heiterkeit dieser Stimme untergegangen ist in der angstvollen Schilderung der Vernichtung, die Fausts Herrscherwille über das einfache Glück verhängt hat, wenn dann auch Fausts Stimme unruhig fragend auffährt, kommt erbarmungslos kalt, blechern der Bericht der grausamen Tat durch die Täter, mit der ganzen Gefühllosigkeit des äußeren Lebens, bis dann die gleichgültigen Stimmen im dumpfen Hohn der Schlußworte sich zu drohender Anklage wandeln[1]). Und wenn nun die einsame Stimme, ganz allein gelassen, sich erhebt, scheint ihr tiefer Schauer die Dämonen aus dem Raum heraufzuziehen, von denen die Seele sich jetzt plötzlich willenlos gelenkt fühlt. Man muß es empfinden, wie pausenlos jetzt die Szenen ineinander greifen, wie die letzte Frage Fausts:

»Was schwebet schattenhaft heran?«

beinahe Antwort empfängt von den ersten Versen der grauen Schwestern:

»Ich heiße der Mangel.« »Ich heiße die Schuld . . .«,

Die Szene wirkt, als würde alles zu Raum: wehend und weit. Nichts Gestaltetes mehr darin, nur das nebelhafte Ziehen von eintönigen Stimmen. Dreimal setzt die Monotonie ihres Viergesanges neu ein, jedesmal ein Vers dem andern gleichgebaut, alle dabei auf einander bezogen. Beim zweiten Mal löst sich eine Stimme von den

---

[1]) Man beachte, wie beinahe bänkelsängerisch die Verse klappen:

»Da kommen wir mit vollem Trab;
Verzeiht! es ging nicht gütlich ab.«

Die brutale Wirkung dieser absichtlichen Trivialität wird gesteigert durch das monotone, seelenlose Aufzählen der Geschehnisse:

»Das Paar hat sich nicht viel gequält,
Vor Schrecken fielen sie entseelt.
Ein Fremder, der sich dort versteckt
Und fechten wollte, ward gestreckt . . .«

Prachtvoll ist es dann aber, wie in den Schlußversen des Chorus

»Das alte Wort, das Wort erschallt«

das gleiche Versmaß und die gleiche Monotonie der Sprache durch eine leichte Veränderung ins Großartig-Drohende übergeht.

andern, mit leise verändertem Maß und Reim nicht mehr auf die andern, nur noch auf sich selber eingestimmt.

> »Mangel.
> Da werd' ich zum Schatten.
> Schuld.
> Da werd' ich zu nicht.
> Not.
> Man wendet von mir das verwöhnte Gesicht.
> Sorge.
> Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein.
> Die Sorge, sie schleicht sich durchs Schlüsselloch ein.«

Und dann zuletzt wird das Sprechen immer mehr ein sich entfernendes Hallen, der Inhalt der Worte ziellose Bewegung, der Bau der Sätze quälendes Gleichmaß, zuletzt nur noch ein Fallen und Tropfen gleichförmiger Klänge:

> »Dahinten, dahinten! von ferne, von ferne,
> Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der — — — Tod.«

Man muß die ganze Bildung der Szenen fühlen, sie hat etwas von einem Traumalp. Was jetzt kommt, ist von allem irdischen Stoff gelöst, ist wirklich nur noch Stimme des gestaltlosen Grauens. Und nun es ganz nahe ist, füllt sich im Zwiegesang mit der Sorge Fausts Stimme mit höchster Macht und Energie; hier ist wirklich ein Kampf des Menschlich-Dämonischen mit dem Kosmisch-Dämonischen. Man muß die Pause durchfühlen und den Einsatz nach dem Verstummen der Sorge; es ist als käme die Stimme aus einem tiefen Schacht wieder herauf, wenn sie mit wundervoller Gelassenheit in dem plötzlich wieder breit dahinströmenden Maß [1]) anhebt:

> »Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen ...«

Dieser Sieg wird noch überboten in der folgenden Szene, wenn, umklungen vom höhnischen Kichern der Grabgespenster, die siegende Stimme sich, alles andere vergessend, ekstatisch aufschwingt. Da erst ist sie ganz Triumph und reine Erfüllung, wenn sie sich bewußt in den grenzenlosen Sinn des Strebens hineinzuwerfen scheint. Denn bis auf das Ausruhen in den letzten zwei Versen ist die Schlußrede Fausts nicht nur dem Inhalt, sondern auch dem Ton nach ein Vorwärtsgreifen, ein Langen und Sich-hinschwingen auf ein fernes, im

---

[1]) Das Tempo war vorher schneller, atemloser geworden. Man lese den wie hastig hervorgestoßenen Fluch der Sorge in den zuerst nur vierhebigen Versen:

> »Erfahre sie, wie ich geschwind
> Mich mit Verwünschung von dir wende!«

Geiste erschautes Ziel[1]). Wenn sie verstummt ist, schließt sich über ihr, wie Wellen, die über einem Ertrinkenden zusammenschlagen, das unheimliche, wie erstarrte Geflüster der Gespenster, das monoton immer ein Wort aufnimmt und weitergibt[2]), und selbst in der Stimme Mephistos ist zuerst nur der hohle Schauder vor dem Nichts. An dieser Wirkung ermessen wir noch einmal die Größe der Seele, die eben verstummt ist. Wenn dann aus dieser Erstarrung das kurze Triumphgeschrei der Gegenstimme aufgerauscht ist, wenn Mephisto für einen Augenblick wieder zu seiner ganzen Größe des Verneinungs- und Chaosdämons aufgewachsen ist, so strömt es dann mit den Engelchören hell und siegend ins Irdische hinein, — auch keinem Stoff ist dies mehr verbunden, sondern es sind reine Stimmen der Seligkeit, die allen Widerstand zart und mächtig auslöschen. Diese Stimmen mischen sich in unserem inneren Ohr mit jenem reinen Menschenjubel in den letzten Worten Fausts, der darin noch nachklingt, und so begegnen sich denn im Ton noch einmal die beiden Kräfte des Werkes, die einander immer suchten: das Göttliche in der Seele und das Göttliche in der Welt, der dunkle Drang und die ewige Liebe. Dieser Auflösung des Faustthemas folgt die des Mephistophelesthemas, im skurrilen Intermezzo seiner Verliebtheit, in seiner Wut und Selbstverspottung. Zwischen seiner Sprache und dem Gesang der Engel ist eine aufs stärkste betonte Dissonanz, die kontrasthaft dem reinen Einklang des Schlusses vorarbeitet. Man ist versucht, selbst im Unvollkommenwerden des Reims in den allerletzten Versen (V. 11840—44) eine Versinnlichung des Mißklanges zu sehen.

Nun ist nur noch übrig, daß das Seligsein selber in seiner reinsten geistigen Gestalt sich ungehindert und ungetrübt als Klang vor uns

---

[1]) Man achte auf das Vorherrschen der optativ-futurischen Form in diesen Versen:

»Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!«

[2]) »Mephistopheles.

Die Uhr steht still —

Chor.

Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht.

Der Zeiger fällt.

Mephistopheles.

Er fällt, es ist vollbracht.

Chor.

Es ist vorbei.

Mephistopheles.

Vorbei! ...«

entfalte. Dies vollendet nun die letzte Szene des Werkes in einem stetig sich empor stufenden Aufstieg der Stimmen: vom leidenschaftlichen Sehnsuchtshymnus des Pater Ecstaticus bis hinauf zur stillseligen Übersinnlichkeit der Klänge im Chorus mysticus, in dem die Stimme der ewigen Liebe selber zu klingen scheint und der völlig gelöste Erfüllung ist. So kehrt denn, um einen unendlichen Inhalt bereichert, die letzte Szene in den Anfang des Werkes zurück, und die Symphonik des Ganzen ist geschlossen. Die erste und die letzte Stimme in diesem Werke hat so die Göttlichkeit des Weltganzen.

Exkurs zu S. 90.

Den Ton eines reifen Weltverstehens hat die Sprache vielfach im Zweiten Teil des »Faust«. Sie hat souveräne Ironien, die immer da entspringen, wo der Geist seinen Gegenstand zwar von reichster Mannigfalt weiß, ihn aber doch als einen kennt, den Erfahrung endlich ausschöpfen könnte. Sie hat diesen Ton durch das ganze Werk hin immer einmal wieder: er ist ein überall mitschwingender Klang.

Nie aber herrscht er so ausschließlich wie in den Hofszenen. Diese sind geradezu aus ihm heraus geboren. Die Substanz der Sprache ist hier, wie es der Gegenstand fordert, vor allem aus den Vorstellungen des praktischen Lebens gebildet, aus reichstem weltlichen Detail. Ihre geistige Haltung ist wache Helle. So wie sie mit einer Antithese anhebt:

»Den Weisen seh' ich mir zur Seite,
Allein wo ist der Narr geblieben?«,

so fährt sie fort, sich scharfer Gegenüberstellungen zu bedienen, einleuchtender Kontraste, die die Vorstellungsmassen gliedern. Das Fremdwort spielt seine Rolle: pathetisch, ironisch, grotesk-ausdrucksvoll; überraschende Neubildungen blitzen auf. Die Sprache spielt ausdruckssicher mit Bildungen aus gleichen Wortstämmen; Doppelsubstantive wirken hier in diesem Teil des Werkes im Gegensatz zu ihrer Funktion in anderen Partien vor allem nach der Seite des Geistreichen; Paradoxe und Pointen werfen überall auf das was beachtet werden soll ihr scharfes Verstandeslicht. Nicht zufällig ist es, daß Mephistos Rolle einsetzt mit einem Rätsel, das ganz aus paradoxen Kontrasten besteht. Denn diese Art zu sprechen, die sich hier gleich in dem am Hofe gültigen Ton zu Hause zeigt, ja, ihn noch überbietet, ist fast immer Mephistos Redestil, da wo er nicht Dämon ist, sondern Weltkenner, überlegen heimisch im Raschen und Bunten, im Leeren und Scheinhaften, da wo eben nur Zwecke und Absichten, Motive und Bedürfnisse existieren. Die Sprache der Hofszenen hat eine Fülle verschiedenartiger Redeformen zu ihrer Verfügung, die alle zu der einen Wirkung

zusammenstimmen, den Eindruck höchster Weltsicherheit zu erzeugen. Der Stil oder besser die Stile der Mummenschanz geben das Sprachvirtuose in höchster Steigerung. Hier ist es recht und gemäß, daß die Sprachbeherrschung in sich selber schwelgt, daß sie unablässig die Maske wechselt: denn es handelt sich um ein Spiel, um eine spiegelnde Vorführung von Lebensinhalten, -formen, -kräften in jener weltlichen Sphäre, in der die Dinge schon an sich zwar als real in ihrer Weise, aber doch als von geringerem kosmischen Gewicht empfunden werden sollen! Die Beweglichkeit der Sprache in der Mummenschanz ist vor allem eine malerisch-charakterisierende. Viele Mittel der lyrischen Sprachkunst, rhythmischer, klanglicher, sprachlicher Art, sind hier verschwenderisch aufgewendet, aber nicht im eigentlich lyrischen Sinne. Vielmehr dienen sie alle dem Zwecke sinnlich vergegenwärtigender Charakteristik. So etwa wenn der Gang der ziegenfüßigen Satyre in hüpfenden Daktylen sich ausdrückt, wenn die fallenden Doppeltakte mit dem tonlosen Auftakt das breite wuchtige Auftreten der Holzhauer malen und die lautlich viel leichter gefüllten Verse der Pulcinelle, die ihnen folgen, das gleiche Maß karikierend aufnehmen und verspotten, oder wenn der Refrain des Trunkenen, der sich an sinnloser Klanggleichheit ergötzt, wie ein Lallen und Torkeln wirkt. Reine Virtuosität sprachlicher Suggestion ist es, wenn am Schluß der Mummenschanz die Beschwichtigung des Feuers gemalt wird:

»Rieselt, säuselt, Wölkchen, kräuselt,
Schlüpfet wallend, leise dämpfet,
Löschend überall bekämpfet,
Ihr, die lindernden, die feuchten ...«

Die Sprache geht hier wirklich in Masken, sie bedient sich für die Verkörperung dieses gesellschaftlichen Spieles mit höchstem Glück der Stile, die so recht eigentlich geschaffen sind, das Leichte und Geistreiche geselligen Lebens zu feiern: so des Rokokostiles mit seinen rhythmischen Staccati, den zarten Pointen, der Grazie der Fremdworte, den Tonspielereien aller Art (die Verse der Florentinerinnen, die Verse der enttäuschten Mutter). Und sie bedient sich des von Goethe für die Weimarer Feste neugeformten Stiles bedeutungsreicher Allegorik (in den Maskenzügen der Grazien, Furien, der Klugheit usw.).

Aber auch außerhalb der Mummenschanz herrscht, wenn auch nicht gleich auffällig, viel mehr eine objektive Sprachmeisterschaft als ein subjektiver seelischer Zwang des Ausdrucks.

Ob es die wichtigtuerischen kurialen, weit ausholenden Perioden des Kanzlers sind, die leicht grotesk gefärbte Sprache des Marschalks, die zugleich feierliche und malerische Beredsamkeit des Astrologen, die all dies gleichzeitig kopierende und ironisierende Rede Mephistos

und das mit allen Redeformen immer wieder abwechselnde, springende und schlagfertige Gespräch — immer sind es Sprechweisen, die der schaffende Geist, wie wir wohl fühlen, nach Wahl und Einsicht übt. Diesem Grundcharakter des Geistreichen und Virtuosen verbindet sich freilich immer wieder ein andersartiges Element, und so kann es auch in diesen Partien des Werkes nie bis zu einer Verflüchtigung ins Nur-Intellektuelle kommen. Es ist da immer wieder eine mächtige Kraft sinnlicher Vergegenwärtigung, die Bilder erzeugt, die uns durch die sinnlichen Mittel der Sprache zu stimmen weiß. Wir ergreifen eine beliebige Stelle des Sprachgewebes, um diese Doppelheit darzutun. Es ist die Stelle, in der der Astrolog beschreibt, wie sich das magische Theater aufstellt:

> »Aus luftigen Tönen quillt ein Weißnichtwie,
> So wie sie ziehn, wird alles Melodie.«

Nun steht hier gewiß das geistreiche, dem Französischen nachgebildete Wort »ein Weißnichtwie« rein als Bedeutung im Brennpunkt der Verse. Aber zugleich ist die Klangfolge heller Vokale und weicher Konsonanten in diesem Wort ein Grundton, aus dem das tönende Leben der ganzen beiden Verse sich herausspinnt, die wie ein hoher feiner Geigenton wirken.

Dieselbe Doppelheit wird man anderen Stellen zugestehen, so wenn in der Meeresschilderung Mephistos sich höfische Huldigungskunst mit der sinnlichen Erfahrenheit verbindet, die ein lange den optischen Phänomenen hingegebener Blick verbürgt:

> »Siehst auf und ab lichtgrüne schwanke Wellen,
> Mit Purpursaum zur schönsten Wohnung schwellen . . .«

Aber das Führende in all diesen Teilen des Werkes ist doch der mit allen Mitteln virtuos gehandhabte Ton staunensloser Eingeweihtheit.

Diese Sprache steht nun aber in starkem Kontrast zu der Sprachgestalt in anderen Teilen des Werkes, die für unseren Eindruck entscheidend sind.

Da ist die Sprache rein lyrischer Natur, sie scheint in unendlicher Beweglichkeit aus einer ständigen Erregung hervorzuquellen. Und in diesen Teilen spricht nicht wie in den anderen Weltkennerschaft, vielmehr wird hier ein weltdurchdringendes Gefühl zu einem steten Gesang.

Ein Gefühl hat diese Sprache erzeugt, das sich so mit Weltbesitz gefüllt hat, daß es bis zur weisesten Ruhe gelangt scheint. Doch unter dieser ruhigen Erfülltheit strömt eine, wenn auch ganz gebändigte, Leidenschaft des lyrischen Erlebens fort. Diese Leidenschaft aber ernährt auch da, wo sie sich nicht ganz losbindet, insgeheim unablässig

die stets geänderte Bewegtheit der Sprache. So ist sie in all diesen Teilen des Werkes wortgewordene Sicherheit des lyrischen Erlebens.

Die lyrische Sprache entsteht da, wo alle Dinge, Vorgänge, Beziehungen nicht mehr als sachliche Inhalte in der Sprache dastehen, sondern sofort einzig als Bedeutungen für das Gefühl empfunden werden. Wo sich also unmittelbar an die Worte jene gefühlserregenden Bedeutungen anschließen, die die Sache für uns haben kann.

Kraft des lyrischen Künstlers ist es nun, immer gerade die Bedeutungen der Worte vorklingen zu lassen, die er gerade in diesem Augenblicke braucht. Jedes lyrische Gebilde hat ja nun einen unsichtbaren geistigen Mittelpunkt, eine seelische Bedeutung, die objektiv verkörpert werden soll; ein Moment der unendlichen Bewegtheit des seelischen Lebens soll aus dem Flusse herausgehoben und zu einer Gestalt kristallisiert werden. Je nachdem nun dieser Mittelpunkt beschaffen ist, werden die Worte, die sich um ihn herumstellen, ihre Bedeutung hergeben müssen. Ist Grauen das Zentrum eines Gedichtes, so wird das Wort »Nacht« hier nur das Fremde, Grauenvoll-gestaltlose sein, während es anderwärts das Weithin-Ruhe-gebende, Umhaltende bedeuten mag.

Es gibt für das lyrische Empfinden keine Gegenstände, sondern nur Quellpunkte der Bedeutung.

Nun denke man sich eine lyrische Potenz, die schon unzählige Punkte der Welt in diesem Sinne symbolisch für ihr Gefühl gesehen hat und Kraft besaß, von da die Sprache umzuorganisieren. Und zwar nicht etwa nur in einem einzigen, ein für allemal festgelegten Sinne; denn ihre Erlebnisse sind auch gegenüber dem einzelnen Dinge mannigfaltig, sie hat jedes in verschiedenstem Sinne durchempfunden, Sinnbild wurde es ihr für sehr verschiedene Seelenbewegungen. Der Geist vermag also von einem Punkte des Lebens aus nach allen Seiten auszugreifen. Und die geheime, bereite, mitschwingende Gegenwart all dieser schon einmal wirklich gewesenen Erlebnismöglichkeiten in der Sprache gibt solcher reifen, solcher Alterslyrik eine eigentümliche Konzentration, eine Spannung, ganz verschieden von Drang und Glut der alles Irdische mit dem Gefühl des Schöpfungsmorgens neu erlebenden Jugendkraft.

Nun, eine solche Kraft schafft im Zweiten Teil des »Faust«. In dem, was ihr tiefster Trieb ist: die Welt durch das Wort in Seele zu verwandeln oder, anders gesagt, das Innere durch das Wort in äußerem Weltstoff zu verfestigen, ist sie zur höchsten Sicherheit gelangt.

Nun ist aber diese Sicherheit eine sehr andere als die zuvor beschriebene des Weltkenners. Denn dessen Gegenstand war erschöpfbar; der Geist konnte mit ihm zu Ende kommen. Anders hier. Der

Gegenstand der lyrischen Erlebenskraft ist das unendliche Continuum Welt, bezogen auf die unendliche Bewegung der Seele. Die Sicherheit des Weltkenners ist Kraft, die mit der Übung wächst, aber sie bedeutet auch ein Verfügen über Inhalte. Jene Sicherheit des Lyrikers aber hat mit den schon bezwungenen Inhalten nur im Sinne der gesteigerten Kraft zu tun, denn es ist klar, daß ihr kein Ding der Welt ein jemals endgültig zu erschöpfender Inhalt sein kann. Sie ist nur die unbeirrbare Kraft, sprachliche Weltverwandlung immer wieder neu und anders zu vollziehen: aus der nie aussetzenden lyrischen Erregung heraus. Solche Herrschaft über den innersten Trieb gibt der Sprache im zweiten Teil des »Faust« diese zauberische Beweglichkeit. Unser Eindruck von ihr ist vor allem bestimmt durch die Vorstellung einer Macht, die sich ungehemmt in einem Überfluß, in einem unendlichen und doch tief vertrauten Element ergeht und das Flüssige immer wieder anders zu ballen vermag.

2. Die gestaltenden Grundformen des Werkes.

1. Das Verhältnis von dramatischer und lyrischer Gesetzlichkeit.

Schon die ganz summarische Betrachtung des ersten Abschnitts hat viel von der Gesetzlichkeit offenbart, die das Werk gebildet hat. Deutlich ist: zwei Formungsweisen wirken ineinander: eine dem dramatischen Prinzip verwandte und eine lyrische.

Die Substanz, die sie zum Gebilde gestalten, ist das in ungeheurer Tiefe durchmessene und mit einer Fülle von Wirklichkeiten herausgestaltete Gefühl:

»Wie es auch sei das Leben, es ist gut.«

Die heroische Atmosphäre des Werkes stammt aus der Macht dieses Gefühls, aus seiner lebenverarbeitenden Spannung: es vermag aus allen Abgründen der Wirklichkeit, denen es tief vertraut ist, immer wieder in reine Beseligung aufzusteigen.

Dieser Gehalt ist nun einmal so realisiert, daß ein menschliches Ringen um diesen Besitz vor uns aufwächst. Das Geisteswesen Faust — dieser Mythos der menschlichen Leidenschaft zum Unendlichen — ringt mit dem Leben. Diese Kampfspannung wäre wohl ein Inhalt, der dramatischen Form angemessen. Und aus diesem Inhalt stammt ja auch, was dramatische Bewegung im Werke ist. Aber freilich, auch das wahrhaft Dramatische ist hier noch eigenartig modifiziert. Denn das ganze Werk ist ja eine »Erlösungsdichtung« und zwar eine

auf allmähliche Entwicklung, nicht auf katastrophalen Umschwung angelegte. Der Faust der ersten Szene des Zweiten Teils aber ist keineswegs mehr der titanische Aufrührer der Paktszene; er ist schon »fromm«, im Goetheschen Sinne, in vertrauender Erwartung dem unendlichen Element hingegeben, das ihn trägt. Und je näher seine Entwicklung zum Herrscher, die ja freilich noch genug leidenschaftliches Ringen mit den unbekannten Mächten einschließt, ihn an sein Ziel, in Gott zu sein, heranbringt, je gleichmütiger er mit Mephisto verkehren kann, desto weniger genügt sein bloßes Da-Sein, seine metaphysische Leidenschaft, in die Wirklichkeit gestellt, um die Welt gegen sein Herz zu entzünden und so die Form des Kampfspiels dauernd durchzuhalten. Hier ist also die klare Formel des Dramatischen nicht mehr gültig. Diese lautet: mit dem bloßen Verflochtensein einer Reihe gegensätzlicher Menschenwesen ist Spannung gegeben, die zur Lösung drängt. Ihre ganze lebenhaltige Fülle muß zum Ziel stürzen, sich in einem Ereignisverlauf entladen, sobald nur ein Schicksalmoment ihre Dynamik entbindet. Das Wesentliche für den Betrachter liegt hier wie überall wo die Variation einer Kunstform entsteht, d. h. wo eine bestimmte Gesetzlichkeit sich aus einem neuen Weltgefühl heraus neu modifiziert, darin, daß eben dies Weltempfinden erkannt werde, das die neue Bildung hervortreibt. Nun scheint mir das Wichtige für die innere Form des »Faust« darin zu liegen, daß der Geist, der hier bildet, die Welt als einen *unendlichen Prozeß* faßt. Wohlverstanden: nicht die fertige *Idee* davon ist das Entscheidende, sondern das Empfinden, das eine solche Idee erst möglich macht.

So wie Goethe das ganze Gedicht als ein fertiges aus seinen Händen entlassen hat, hat dieses Empfinden auch den Ersten Teil neu umgeschaffen. Denn für den »Urfaust« ist gerade eine Kampfspannung das Organisierende gewesen. Es wäre eine Aufgabe für die *historische* Betrachtung der inneren Form, deren wir uns ja vorläufig enthalten, diesen allmählichen Umbildungsprozeß in den verschiedenen Schichten des Werkes nachzuweisen. *Wir* haben es hier mit dem fertigen Gebilde zu tun. Und da ist zu sagen: das Shakespearesche und Nach-Shakespearesche Drama erzeugt seine Form aus einem Weltgefühl, dem das All restlos anschaulich wird im Menschen und seiner Leidenschaft. Aber über dem Menschen, der ja sonst zum Gott würde, steht noch eins: daß das Wesen der Welt Kampf ist. Die Welt dieser Vision kreist ewig kämpfend in sich selbst. Der Kampf erneut sich immer wieder dadurch, daß Menschen da sind, deren Wesensmaß anderes Leben zum Streit herausfordert. Das Weltgefühl aber, das im »Faust« Gestalt wird, sieht die Welt als einen Prozeß. Sie wandert aus sich zu immer neuen, gesteigerten Formen. Der

Mensch nun, in dem sich dieses Weltwesen darstellt, muß notwendig in einem ganz anderen Verhältnis zur Welt stehen als der Mensch des Shakespearedramas. Jener stellt das Weltsein hin einfach dadurch, daß er ist. Damit ist Welt anderer Art, gleicher Dynamik zum Streit gegen sein Herz aufgerufen.

Anders im Zweiten Teil des »Faust«. Der Mensch dieses Werkes stellt Weltsein hin, indem er wird. Und so tritt er an das Leben, so tritt das Leben an ihn heran: er empfängt Wirkung und verwandelt sie lebend und mit dem Kern seines Wesens erwidernd in Gestalt seines eigenen Lebens. Hier ist die menschliche Grundbewegung eine Entwicklung, ein Prozeß des Reifens, und wohl ist damit der Gehalt heroisch, aber als allmählicher Werdeprozeß dargestellt seiner Form nach nicht in dem geläufigen Sinne dramatisch. Es treten hier erst allmählich die Faktoren in die Hauptbewegung ein, durch die immer wieder eine Spannung der Kräfte entzündet wird, und ein erneutes Drängen von innen her beginnt. Daß aber das Werk in seiner fertigen Gestalt sich weiter dramatischer Formen bedient, obwohl es das im Geiste des Schöpfers gereifte Gefühl darstellt, die Welt als unendlicher Prozeß spiegele sich im Prozeß der menschlichen Entfaltung, das ist doch auch innerlich berechtigt. Denn dieser Prozeß enthält eine solche Fülle von Spannungen, umschließt eben in der Menschenbrust so viel Kampf, daß seiner dichterischen Aussprache die dramatische Form noch gemäß sein kann. Nur ist eben die Gegensätzlichkeit nicht das Höchste und Letzte. Über ihr schwebt als Ergebnis des Prozesses eine Einheit, in der die Gegensätze gelöst sind. Sie ist, wie es die Natur andeutet, als rein geistiger Sinn des Ganzen immer da (so sagt die Schlußszene). Aber für den Menschen ist der Weg zu ihr ein langer Kampf. Die Doppelheit dieses Gefühls bestimmt die dichterische Erscheinungsform des Werkes: sie gibt zweierlei, Fausts Weltweg und die Weltbilder.

Denn da nun das Empfangen von der Welt immer mehr zu einer entscheidenden Bedeutung gelangt, so modifiziert noch eine eigentümliche Bildungsform den Charakter des Dramatischen. Es ist jenes Komponieren mit ganzen Sphären voll menschlicher Wesen, die den Zweiten Teil des »Faust« charakterisiert. Nun ist ersichtlich, wie anders die uns geläufige dramatische Form bildet. Einzelgestalten sind es, die im heroischen Drama den Helden in Streit setzen mit den ihm feindlichen Daseinsmächten. Wie tief in einer Shakespeareschen heroischen Tragödie die Gegen- und Nebengestalten auch abhängen mögen vom Wesen des Helden (man denke an Coriolan, Othello, Macbeth, Hamlet), immer sind es doch Gestalten, Einzelwesen, jede ein eigenes Sein, Tun, Leiden. Auch wo diese Gegen-

kraft die Masse ist (im »Coriolan« und »Cäsar«), ist sie noch eine vielköpfige Person, ein Charakter.

Anders hier. Wo im Zweiten Teil des »Faust« die Nebengestalten nicht bis zur vollen Plastik des Einzelwesens ausgebildet sind, da formen sich Gestaltenzüge, die von einer gemeinsamen Atmosphäre zur Einheit gebunden werden. Die Einzelgestalten sind darin abgestuft nach der Greifbarkeit, Selbständigkeit und Dichte ihres Lebens; dennoch ist keine mehr als Auswirkung der allgemeinen Lebendigkeit ihrer besonderen Sphäre, alle haben nur an ihr Existenz.

Das ganz Besondere der dichterischen Form ist nun, daß diese Weltschichten, wie wir sie einmal nennen wollen, nicht etwa nur Hintergrund bedeuten, von dem sich die Hauptgestalten abheben, sondern daß diese Welten Mitspieler sind, daß also Faust erst in sie einbezogen, gegen sie wirkend das ganze Maß seines Lebens erfährt. Solche Weltschichten sind die Hofsphäre, die des Krieges im vierten Akt, ist die Klassische Walpurgisnacht und das Reich Helenas; aber auch — in etwas anderem Sinne — die ganze Sphäre des Studierzimmers mit Wagner, Famulus Baccalareus und dem leuchtenden Zwerglein der Retorte, eine Welt mit ganz eigener dünngeistiger Luft; ferner auch das abendfriedliche Bereich der alten Linden und ihrer greisen Pfleger, die sonnenlose Dämmerung der Widerdämonen, die in den Raum, den Menschen bewohnen, unsichtbar einströmen können. Richtig sah man hier die Form der Maskenzüge sublimiert.

Nun sind ja freilich auch im ersten Teil Hexenküche, Walpurgisnacht, die Wimmelwelt des Durchschnittslebens, die der Osterspaziergang skizziert, für sich bestehende Einheiten. Jedoch haben sie eine ganz andere Ausdrucksbestimmung. Sie leben nämlich dort nur von Faust her. Und gerade dieser Unterschied beweist, wie in jedem der beiden Werke bei allem Verwandten besondere Formgesetze sich verwirklichen.

Denn Gehalt des Ersten Teiles — wie er fertig vorliegt — ist die Erlösung der dämonischen Einzelseele von ihrer Eingeschlossenheit in sich selbst — aber nur bis dahin, wo die Seele reif wird zum Gang durch die Breite des Irdischen. Das aufschließende, erschütternde Erlebnis der tragisch endenden Liebe bedeutete einen vorläufigen Abschluß. Denn bis zu diesem Moment verbleibt alles Erleben, das jenseit der Einsamkeit des Studierzimmers liegt, doch noch in reiner Innerlichkeit, kommt nicht hinaus über die Bewegung vom »Ich« zum »Du«. Solcher Gehalt aber fordert seine Form, fordert, daß, wo Welt, anders geartet als die des Subjekts, auftaucht, man sie empfinde als nur soweit modelliert, wie sie es vom Innern des Helden aus für den Aufnehmenden sein kann. Nur soweit der starke und enge Strahl

von Fausts Eigenart in den sonst dunklen Schacht der Welt hineintrifft, taucht Leben daraus hervor, das von anderer Art ist als das seine. Das heißt nicht etwa: alles wird nur gesehen, *wie* Faust es sieht, ganz im Gegenteil: sehr stark leben die Dinge ihr Leben, das seinem gegensätzlich ist, aber es wird nur sichtbar als *auf ihn bezogen*, nur mit *den* Teilen seines Wesens, die sich an Faust und an denen er sich herausmodelliert.

Am wenigsten trifft das zu für die Walpurgisnacht. Denn sie ist ja ganz Welt und Umwelt Mephistos, ist das erste greifbare Erscheinen seiner kosmischen Wesenheit, alles Wüsten, Fruchtlos-geilen, Hexenhaft-rauschartigen der irdischen Sphäre. Sie ist gleichsam Mephistos Aura, soweit er der Dämon der ungestaltigen, in Goetheschem Sinne »widerlichen« Triebe der Natur ist. So hat diese Schicht objektive Existenz unabhängig vom Faust. Aber abgesehen davon, wie sehr sie nebeldunstig, gespenstig, ungreifbar ist — etwa im Gegensatz zur Klassischen Walpurgisnacht —, ist sie doch auch ganz Verwirklichung des Innern Fausts; sie ist, zur Erscheinung geworden, *seine* Seelenverfassung in einem bestimmten Schicksalsmoment: das Chaos der Triebe, die von Geist und Seele losgerissen und zur Herrschaft gekommen sind. Wir werden sehen, inwiefern sie geradezu seine Vision genannt werden darf.

Der Zweite Teil gibt erst wirklich den Weg der weltreif gewordenen Seele ins Außen, den Weg zu stoffbezwingender Leidenschaft und Tat.

Solcher Gehalt aber fordert, daß, wo die Welt außerhalb des Ich erscheint, ihre Basis breiter ist, daß das »Andere« nicht nur an einem einzigen Punkt Leben empfängt: da wo die Seelenglut des Ich Fremdes heranreißt, sondern daß sie *aus sich* lebe. Im Ersten Teil spricht, nur vom Innersten der handelnden Seele aus beleuchtet, die Welt zu Fausts Wesen ihr »Ja« oder »Nein«. (Die Beschwörergeste Fausts in der Erdgeistszene bleibt in gewissem Sinne bis zuletzt seine Gebärde!) Wo aber ein Menschliches neben ihm zu solcher Lebensgewalt aufwächst wie das Gretchen von der Gebetszene ab, da nährt sich doch dies Wesen und Schicksal zu seiner Macht erst auf an dem Gegensatz zu Fausts Art, dem Gegensatz, den er suchte und begehrte als seine Ergänzung und Erlösung, als das, dessen in sich vollendete Realität zu vernichten sein Schicksal ist. Um wieviel mehr gilt dieses Abhängigsein von den nicht in Einzelgestalten verkörperten Daseinsschichten des Ersten Teiles!

Ganz anders der Zweite Teil. Hier ist es alles andere eher als zufällig, daß szenenlang sich Leben ausbreitet, in dem Faust nicht erscheint oder, wenn er dann auftritt, keineswegs wie im Ersten Teil (Osterspaziergang) sofort das Maß der Dinge wird. Ja, er ist zuweilen

in ihnen auf eine merkwürdige Art zugleich anwesend und abwesend (die erste Szene am Kaiserhof, Mummenschanz, Studierzimmer, Kriegsakt); sie können ihn zeitweilig völlig aufsaugen.

Es gehört tief zum Gehalt des Werkes, daß Welt ist, daß sie empfunden werde als das, was außerhalb der Seele west, und daß die Seele sich ihrer bemächtige, indem sie diesen Gegensatz gerade voll ermißt und ihn bestehen läßt. Ja, ein gewisses hartes Unbekümmertsein der Welt, eine Indifferenz gegenüber der Seele, die von ihr etwas will, ist da, sichtbar einfach schon am Ausmaß, das ihrer ruhenden, noch nicht durch die Gegenwart des Helden und seiner Leidenschaft bewegten Existenz zugestanden wird. Um so stärker soll dann gerade die Kraft einer Seele sprechen, die so viel Weltschichten durchstößt, um an ihr Ziel zu kommen, die so viel fremder Materie das abringt, was ihrer Form sich fügt, die sich mit Welt durchtränkt, statt von ihr aufgesogen zu werden.

Wohl wird nun auch im Zweiten Teil die Reihenfolge, in der die einzelnen Sphären hervortreten, durchaus bestimmt von der Seele her: insofern das Durchmessen jeder dieser Sphären eine Stufe in ihrer Entwicklung ist. Aber sind sie dann da, so ist jede rund für sich, gründet nur in sich selbst. Und eben darin drückt sich jene tiefe Sachlichkeit des weltfrommen Geistes aus, die alle Glieder dieses Gebildes durchfließt und belebt hält. Ausgleich ist hier gewonnen zwischen dem unbegrenzten Glauben an das heroische Selbst und dem ebenso starken Glauben an die Wahrheit der Dinge außerhalb der Seele.

Hier ist eine Warte, von der aus sie zugleich erscheinen als Symbole der persönlichen Entfaltung und als unbedingt seiend, in ihrer kosmischen Wahrheit. So empfängt der innere geistige Sinn des Werkes seine sinnliche Gestalt schon rein an der Kompositionsform. Dies ist die noch deutlich spürbare Konzeption. Aber freilich, ganz wirksam wird sie in den ersten Akten immer nur auf einige, allerdings sehr intensive Momente, wo dieses Durchbrechen des Geistes durch umgebende Welt — allzulange vorbereitet — erfolgt: so in einem Gipfelmoment der Mütterszene, so am Schluß des ersten Aktes bei Helenas Erscheinen, so in der Klassischen Walpurgisnacht bei Fausts erstem Erwachen, endlich im vierten Akt bei der Vision des Kampfes mit dem heranrollenden Meer.

Sonst haben vielfach die beiden Seiten der Konzeption, die einander stützen sollten, einander behindert, was in dem oft bemerkten Passivwerden Fausts, im langen Aussetzen des dramatischen Pulsschlags sich störend äußert. Im fünften Akt, wo seine Seelengewalt wieder ganz autonom ist, ist er wieder der Einsame, die Welt ist weg-

gesunken. Aber seine Stimme ist doch nicht mehr die des einstigen Faust — ein neuer Klang ist darin: es ist jetzt eben die neue Einsamkeit, hinter der ein ganzes Leben liegt. Das ist gewiß fühlbar, rein am Ton jener Schlußszenen; dennoch: es wird für unser Gefühl auch emporgetragen von den ganzen vorangehenden Partien, die der Welt so viel einräumen, wie von einem freilich allzu breiten Sockel.

Nun aber ist solch eine Weltschicht nicht immer deutlich empfindbar als das, was der Seele »gegenüber« steht. Das Dämonenreich etwa, das im fünften Akt die grauen Geschwister heraufbringen, lebt einmal vom Faust aus als Gestaltwerden tiefster Lebensangst und steht dann doch wieder in ebenso starker Eigengewalt als eine der immergültigen Machtsphären, die durch das Dasein ergossen sind. Es hat, über das hinaus, was in jedem Dichterischen von solcher Doppelheit lebt, eine psychische und eine kosmische Bedeutung. Gerade das aber läßt sich hier wieder ganz vom Gehalt aus deuten. An dieser Stelle des Werkes nämlich ist Faust selbst schon so vollgesogen mit kosmischem Gehalt, daß die Grenzen zwischen Seele und All zu verschwimmen beginnen. Dieser Geist ist so mitten inne, daß jede seiner Regungen fast ohne Vermittlung eine Offenbarung des Metaphysisch-Wirklichen wird. Es ist der Augenblick des Reifens nahe, wo die Frucht wieder Same wird, wo der Mensch stirbt und die Entelechie eingeht in den schaffenden Urgrund.

Daß aber nun die Objektivität der Weltgestaltung eben diese besondere Form sich sucht: das Komponieren mit solchen Gestaltmassen, Lebenskreisen, Weltsphären, nicht ein Bauen mit Einzelgestalten, die eine bestimmte Form irdischen Seins in engerem Umriß des Individuums darstellen, das hängt vielleicht, über das bisher Gesagte hinaus, zutiefst mit der Tatsache zusammen, daß »Faust« das Lebensvermächtnis des größten lyrischen Bildnergeistes ist. So konnte denn die »Erlösung zur Welt« als Formgebilde nur entstehen aus dem unbeschränkt gewordenen »Gefühl der Zustände« heraus, das an allen Inhalten, die möglich sind, seine Kraft geprüft hat. Es vermag nun alle Erscheinungsformen des Lebens darzustellen in jenem eigentümlichen Aggregatzustande des unpersönlichen Seins, des rein bewegten Lebens, wo nicht ein Subjekt ist mit Eigenschaften, die von ihm ausgesagt werden können, sondern wo das bewegte Sein selbst zugleich Subjekt und Prädikat ist, wo »es« lebt, »es« west, wo Leben, gestaltlos, immer anders sich färbt und gestaltet. Wo nun solches Gefühl einmal unter die Vorherrschaft des dramatischen Bildnerwillens tritt, der sprechender, handelnder Subjekte bedarf, um sein Werk tun zu können, da werden alle Einzelwesen doch nur zu mehr oder minder persönlich abschattierten, stärkeren oder schwächeren Stimmen der all-

gemeinen Lebendigkeit. So ist die Seinsform dieser Schichten lyrisch, das Geschehen in ihnen dagegen oft ein episches Nacheinander.

2. Die Einzelgestalten.

Und nun die Einzelgestalten der Dichtung, soweit sie eben mit größerer Freiheit aus der umhaltenden lyrischen Atmosphäre sich zur vollen Individualität herausarbeiten. Wieder mag ein Vergleich mit dem größten dramatischen Menschenbildner auf das Entscheidende führen.

Die Symphonik einer Shakespeareschen Heldentragödie — sagen wir die von »Antonius und Kleopatra«, die doch ein Strom dithyrambischer Lyrik durchfließt — ließe sich nie so nachzeichnen, wie wir es beim »Faust« versucht haben. Das liegt daran, daß die tragende dichterische Bewegung von vornherein als aktive menschliche Leidenschaft auftritt, daß aktive menschliche Leidenschaft zum Gesang wird. Die Kurve der Dichtung ist einzig bedingt durch die Stöße und das Abebben einer vom Menschen strömenden Leidenschaft, sie ist einzig Bewegung von Mensch zu Mensch. Der letzte Grund davon ist jene Besonderheit von Shakespeares Weltgefühl, liegt darin, daß dieses, alle Form des Wirklichen, auch des Unpersönlichen ausschöpfende Gefühl ihm immer wieder aufgehen kann in dem Menschen als der Gestalt des »Kosmischen«. Wohl ist auch in seinem Drama jeder Teil des Werkes in Stimmung gebunden, wohl schließen sich alle Teile zu einer Harmonie, die man dann als bindendes seelisches Fluidum fühlt, aber es ist doch nicht der Grund, sondern die Oberfläche, eine ausstrahlende Schicht oberhalb der eigentlichen Bewegung, die immer unmittelbar leidenschaftlicher Gesang des menschlichen Kampfes bleibt. Zuweilen nun sammelt sich wohl in einer ruhenden Szene ein Überschuß lyrischen Lebens, diese scheint dann ganz frei von menschlicher Aktivität, ein klar und tief spiegelndes Becken: so Desdemonas Szene mit dem Lied »Sing Weide, grüne Weide« und mehr noch die seltsame Szene, wenn die Soldaten in der Nacht dem unsichtbaren Abzug des Gottes Herkules aus dem unterganggeweihten Lager des Antonius lauschen.

Sonst aber — wie mächtig auch die Stöße dieser Leidenschaft auf weite Strecken ausrollen — bleibt doch als allgemeinster Eindruck der inneren Form zurück die jache Gewalt der vorbrechenden und zurückebbenden Wellen menschlicher Leidenschaft, die tief gesetzlich gebundene Folge vulkanischer Schütterungen. Das aber ist eine Form, grundverschieden von der, die wir betrachten.

Denken wir zunächst einmal wieder an den Ersten Teil des »Faust«, der doch in Einigem — es schimmert ja noch der »Urfaust« durch —

dem Shakespeareschen weit näher steht als der Zweite. Das fertige Werk, das mit gleitenden und leitenden Partien die abrupten Schroffen und Stöße des Entwurfes getilgt hat, steht uns vor Augen als ein einziges großes rhythmisches Wogen, eine ununterbrochene bewegte Linie: fließend. Diese Bildungsform prägt sich unter anderem aus in den großen lyrisch-monologischen Partien als den Gipfelpunkten, auf die alles hin und von denen alles gleichsam abströmt, die Denkmonologe Fausts in der ersten Hälfte, die Gefühlsmonologe Gretchens in der zweiten Hälfte des Werkes. Sie lassen menschliches Leben kulminieren in dem einsamen Hinströmen der Seele über ihre Grenzen, da wo sie sich löst in einen Zustand. Und aus diesem Element nun stammt die besondere Vitalität der Hauptgestalten. Sie sind nirgends von der kernhaft-blühenden Gedrungenheit des Baus wie Shakespearefiguren [1]). Sie leben ein dichtes Leben, das sich aber fortwährend fühlbar herausbildet aus einem Gesamtflusse von Lebendigkeit, der über sie hinaus noch zu empfinden ist, der durchaus nicht wie im Shakespeareschen Drama restlos aufgeht in dem Rhythmus der menschlichen Kampfbewegung.

Wenn in der Balkonszene Romeos und Julias Leidenschaft zu einem lyrischen Zwiegesang zusammenschlägt, so bleibt uns immer fühlbar: zwei menschliche Zentren lassen aus ihrem Kern diese Lebendigkeit herausströmen, die ihre inneren Schranken sprengt und sie zu Stimmen des Kosmischen macht, weil sie vom Wesen der lebendigsten irdischen Bewegtheit überhaupt ist. Immer fühlen wir wie Gestalt zu Bewegung, nicht Bewegung zu Gestalt wird. Die Flamme überhüllt die Herde, aus denen sie schlägt, aber die Herde sind da, als das die Flamme Erschaffende.

Die Gestalten des »Faust« dagegen, so lebensvoll sie als Gestalten sind, ja, so sehr gebildet aus dem Stoff des Tatsächlichen, sie leben doch immer von jenem großen Grundstrom lyrischen Weltgefühls her, der sie trägt. Sie sind immer zu fühlen als sein verschiedenartiges Gestaltwerden. Dieser Strom ist unmittelbar bezogen auf Grundformen des Kosmischen, die in den drei Hauptgestalten leibhaft werden. So ist Faust Gestalt aller schweifenden Unruhe, alles heroischen Suchens, Sehnens, das bald die geistige Form des Zweifels, bald die willenhafte Lebensart der Begierde, des Dranges, der Auflehnung annimmt. Und Gretchen, mag sie noch so sehr das deutsche Mädchen sein, das Bürgerkind, die Schwester Valentins, die Freundin Marthes, das

---

[1]) Die einzige Frau Marthe ausgenommen. Denn Valentin, zuerst in der Umrißmanier des Puppenspiels vorgeführt, wird in seiner zweiten Szene weniger zu einem lebendigen Menschenbilde als zu einer realen Stimme der Welt, die an Gretchen das Gericht vollzieht.

blühende, ganz irdisch eingegrenzte Geschöpf einer Sphäre voll tausend mit liebevollem Naheblick geschauter Einzelheiten, ist doch immer zugleich eine Form kosmischen Lebens: sie ist Gestalt alles pflanzenhaft süßen Hinexistierens, aller unbewußt hingetragenen reinen Lebendigkeit, des Passiv-Seelenhaften, das wir an der Natur empfinden, das aber bis ins Menschliche hinein seine Stätte hat [1]). Und Mephisto? So sehr seine Gestalt die menschlich bestimmtesten Formen annimmt: so die des durchdringenden Weltverstandes, des zynisch und teuflisch witzigen Durchschauers, Verspotters, Zerzweiflers, Zerfragers aller Menschlichkeiten, so geht doch sein Wesen nie ganz rational in einer dieser Formen auf, es ist vielmehr immer darüber hinaus dämonisch kosmische Lebendigkeit, Gestalt alles Disharmonisch-Negativen, Wüsten, Zernichtenden, Zerstörenden im Weltall: der Dämon des Blocksberges.

Nun liegt ja der Unterschied dieses dramatischen Gedichts zu anderen gewiß nicht in der Tatsache, daß seine Gestalten das kosmische Gefühl im menschlichen Stoff verleiblichen — das tun alle wirklichen Dramen, die nicht bloß Gesellschafts- und Tendenzstücke sind. Sondern es liegt in der Art der dichterischen Geburt: wie diese Gestalten hingetragen werden im Strom ihrer Wesenheit, der immer lebt, ehe er sich noch in einer Handlung, einer Wort- oder Tatgebärde ihres Willens aktualisiert hat, und der immer wieder die Begrenztheit der Charakterform sprengt und die Gestalt zur Seelenbewegung werden läßt — bald mit den Mitteln lyrischer Ergießung, bald als Ausstrahlung des Wesens in eine ganz schimmernd bewegte Gestaltensphäre (Hexenküche, Blocksberg), jedenfalls immer wieder die Wesen auf den sie gebärenden bewegten Lebensgrund beziehend. Was nun von den Einzelgestalten des Ersten Teils gilt, das gilt in ganz anderem Sinne von denen des Zweiten, zunächst von den beiden, die herüberwandern:

[1]) So erscheint sie in den Formen, die die Dichtung für sie eigens schafft: sie ist Gretchen und doch immer zugleich das namenlose Mädchen alter Lieder, geschaffen aus der Luft der Ballade, und die Form, in der ihr Erleben seine Aufweitung ins Mythische erhält, ist, daß Balladenstimmung sie bis zuletzt umwittert: vom »König von Thule« bis zum Lied vom Machandelboom in der Kerkerszene, aber doch auch am Spinnrad und vor dem Muttergottesbild. Und wieder anders: wenn in der Szene im Dom die uralten drohenden Klänge des mittelalterlichen Glaubens aus der gewohnten äußeren Form ihres Lebens sich wandeln zum Echo herzeindrückender Gewissensqual in ihr, so fühlen wir, wie sie in aller Einfachheit ihres Geschicks doch den Mythos dessen lebt, der von heilig äußerer Form gebunden sie verließ, indem er dem holden Zwange von innen nachgab, der die Seele, indem er sie zu ihrer höchsten Kraft entfaltet, zugleich aus dem ehrwürdigen Verbande zog, sie hinriß in den Wirbel des Fühlens — dann waltet das Ewig-Richtende. Auch hier vollendet die uralte Lyrik des Requiems diese Mythisierung.

Faust und Mephisto. Aber auch die andern: Helena, Euphorion, Homunculus haben ihre besondere Erscheinungsform, die unterschieden ist von der uns bekannten Form dramatischer Figuren.

a) Die Helenagestalt.

Bevor wir uns nun zuerst der Betrachtung der Helenagestalt zuwenden, wie sie als Erscheinungsform in diesem Werke dasteht, müssen wir etwas genauer auf die Bedeutung, den Sinn dieser Gestalt im Ganzen des Werkes eingehen. Dabei wird ein Rückblick auf den Ersten Teil des »Faust« unvermeidlich. Wir erhoffen davon die Einsicht, wie sehr gerade die Art, in der diese Gestalt in der Dichtung vorgetragen wird, ihren Gehalt, ihre Bedeutung im ganzen zur Erscheinung bringt.

Die Worte sind wohlbekannt, mit denen Goethe, den Zweiten Teil des »Faust« betrachtend, die Helena-Handlung in die Mitte des Werkes stellt. Vollen Sinn gewinnen sie erst, wenn man auf das Ganze der Dichtung blickt.

Diese gestaltet den Weg eines Menschen zu Gott als Weg der vollen Menschwerdung. Auf diesem Wege bedeutet Helena nun eine entscheidende Wendung.

Faust ist zuerst ein Wesen, das, abgesprengt von der Lebensmitte, in einem teilhaften Dasein leidet. Er muß durch den irdischen Stoff hindurch. Er muß sich von ihm nähren, muß ihn sich anverwandeln. So nur kann er Glied jener Geisterwelt werden, die, ins Irdische eingesenkt, jedes Vergängliche treibt, auf seine Weise Gleichnis des Seienden zu werden. So darf man es freilich nur vom vollendeten Werk aus formulieren; denn der Urfaust ist tragisch konzipiert.

Auf diesem Wege nun, auf den sein dunkler Drang ihn führt, ist Faust die Liebe von oben her, die Gnade, immer wieder hilfreich.

Helena ist ein Werkzeug dieser helfenden Liebe.

Faust hat zunächst nicht mehr als ein Ahnen vom vollen Umfang seines Begehrens wie seines Vermögens. Er faßt die suchende Unruhe, die ihn ständig bewegt, rein als Erkenntniswillen auf. Denn Denken ist die Form des Lebens, die er einzig erfahren hat, Leidenschaft, zu wissen, ist die ihm vertraute Form titanisch-bewegter Existenz. Dann erst enthüllt es sich ihm als der Trieb, das innere Leben so aufzuweiten, daß es der grenzenlosen Fülle des All gewachsen wäre.

So sieht er denn sein inneres Ungenügen, das doch im Grunde weit mehr ist: Wille zu solcher Lebendigkeit, zuerst unter diesem Bilde: Erkenntnisdrang, den die Wissenschaft enttäuscht hat und der deshalb, um sich zu sättigen, zur Magie greifen muß. Oder aber, er

sieht ihn unter einem anderen Bilde, das gleichfalls seiner Wirklichkeit nicht gerecht wird: als Verlangen der Seele, sich zu erquicken, sich »gesund zu baden« in einem anderen, heilenden Element; spricht er aber in diesem zweiten Sinne davon, so verrät, ihm unbewußt, jedes Wort, was eigentlich sein Instinkt will: eintauchen ins Lebendige, zergehen darin und neu geworden daraus auftauchen. Nicht nur schauen will seine Seele, »alle Wirkenskraft und Samen«, sie will selbst wieder wachsender Same werden, getränkt von den Quellen allen Lebens.

Er will als ein Lebendiger zum lebendigen Kosmos, zu Gott. Alles was Instinkt in ihm ist, sucht diesen Weg durchs Leben hindurch; was in ihm Bewußtheit ist, hofft, ihn abkürzen zu können durch eine rein geistige Einigung. Und die erhabene Ungeduld seines metaphysischen Strebens bewirkt es, daß er jedes irdische Erleben als Hemmung fühlt und verwirft. Dieser Drang ist dabei an sich nie erdenflüchtig, im Gegenteil schon im Urfaust verschmelzungssüchtig, willig, »der Erde Weh' und all ihr Glück zu tragen«. Man hat ja nun gesehen, wie auf jenem Gegensatz zwischen Allbegierde und dem hemmenden und haltenden Zwang der irdischen Augenblicke die dramatische Spannung des Urfaust beruht und daß davon noch die des vollendeten Ersten Teiles lebt [1]). Im Entwurf gestaltet dies nur das Geschehen selbst: die Erdgeistszene einerseits, die Gretchentragödie anderseits. Im Osterspaziergang des vollendeten Werks steht die Formel dafür.

Denn da Faust nicht um sich weiß, muß er den Weg in Gott versperrt sehen, wo eine solche Einigung ihre Schranke findet. Wird ihm also sein Drang ins Irdisch-Einzelne einmal bewußt zum Gegenstand der Betrachtung, so sieht er ihn notwendig als den Feind des überirdisch gerichteten Sehnens — »Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust«. Er hat nun zu erfahren, daß beide Triebe nur eines sind und wie sie es sind. Fühlend, schauend, wirkend muß er es erringen, daß nur der geklärte irdische Trieb dem metaphysisch ge-

[1]) Hier ist hinzuweisen auf die tiefen und neuen Betrachtungen Gundolfs, a. a. O. S. 131 ff. Alle Formen jener Dissonanz sind hier gemustert, und sie werden zurückgeführt auf den »Widerstreit zwischen der räumlichen und zeitlichen Beschränktheit unseres irdischen Lebens und dem unendlichen Lebensgehalt der Welt«. Leiden am Leben selbst und der Relativität auch der höchsten Momente sei also Gehalt des »Faust«, Symbol einer tiefen Tragik von Goethes Jugendseele: des Kampfes zwischen mystischem Allhunger und der bildnerischen Vergötterung des »schönen Augenblicks«. Das entscheidende, fast das einzige Sinnbild dafür im »Urfaust« sei die Gretchentragödie, Kampf zwischen Titanentum und Eros: der allbewegte Geist, zur Ruhe verlockt im Umkreis der geliebten Gestalt muß sie zerstören und so geliebtes Leben schuldvoll vernichten.

richteten Gestalt geben kann. Im Urfaust ist zwar auch schon eine Ahnung, daß die bewegte Unendlichkeit nirgends anders ist als in den endlichen Gestalten, aber diese Ahnung[1]) hält noch nicht aus vor dem Erlebnis, daß die Welt Grab so gut ist wie Geburt. Erst der Geist, der den Ersten Teil beendete, hält die Gewißheit davon unerschütterlich, über jenen einst unauflöslichen Widerspruch weg. Darum gestaltet der Urfaust nur die Dissonanz der zwei Triebe, der fertige »Faust« ihre Versöhnbarkeit in dem Geiste Fausts, der das Weltall jetzt so begreift.

Das losgerissene Denkwesen, das dieser am Anfang ist, wird allmählich zum Mikrokosmos, in dem wieder alle Elemente fließen. Es wird »welt- und erdgemäß Organ«.

Und in den Makrokosmos gliedert er sich ein, in dem er selber lebend, bewegt die Form ausbildet, die er als Teil des Ganzen zu haben bestimmt ist; durch die er auf einmalige Weise den Sinn des Ganzen ausdrückt, der in allen Gliedern lebt. Die Erzengel preisen es im »Prolog«, wie die Dinge bewußtlos unverändert das Gesetz des Ganzen ausdrücken, das sie trägt. Das hat der Mensch, der ringende Geist, bewußt zu erwerben, jedes andere Wesen ist von Natur und Instinkt Gestalt seines eigenen Daseins, er hat sich dazu erst aufzubauen.

Und so wächst Faust nun vom Titanischen, das unerfüllte Leidenschaft ist, ins Heroische, in die leidenschaftliche Erfülltheit.

Der Erste Teil nun (wir betrachten jetzt nur die vollendete Gestalt des Werkes) bietet zwei große Stationen dieses Weges. Er geht vom Erkennenwollen zum Fühlenkönnen.

Verzweifelt am Wissen, belehrt durch Magie, wie grenzenlos lebendig der Kosmos ist, wie zerstückt und teilhaft seine eigene Existenz, unfähig, ihn zu fassen, kommt Faust nach kurzer Verzweiflung, die in den Osterchören ein ahnungsvoller Ruf der Gnade löst, zu titanischer Auflehnung. Er verneint dem Menschen überhaupt die Möglichkeit,

---

[1]) Ich sehe diese »Ahnung« vor allem in jenem Verschmelzungstrieb, der zum Gretchenerlebnis führt und darin auf einen Moment gestillt wird. Ich gebe Gundolf zu, daß von der Bewußtseinslage des Urfaust eine Versöhnung zwischen dem Alltrieb und dem Trieb zu Gretchen undenkbar wäre und daß das Ende hier wirklich Verzweiflung ist. Dennoch liegt, wie mir scheint, in jenem Verschmelzungstrieb der unbewußte Keim, der es ermöglichte, daß der Umgestalter des »Faust«, der in wenigen Szenen den unlösbaren Konflikt des Titanen in einen endlich lösbaren umdeutete, die Gretchentragödie so unverändert übernahm, ohne einen Fremdkörper in sein neugewordenes Werk zu stellen. Wir werden sehen, wie jetzt auch die Schuld, auch die Verzweiflung das Erdhaft- und damit Gotthaft-Werden der Seele bewirkt.

jenes höchste Ziel zu erringen. Und er will sich welt- und leben-durchstürmend beweisen, daß er darin Recht hat. Dieser Entschluß aber birgt, ihm unbewußt, schon wieder ein Element der Bejahung in allem Verneinungswillen. Denn er bedeutet den Versuch, nicht Schlachtopfer zu sein, sondern bewußt das Geschick beim Namen zu rufen und so sein Ich davor zu bewahren, Wurm im Staube zu sein, wie einen Augenblick vor dem Erdgeist. Der Wunsch sich, ungeblendeten Geistes, in sinnlicher Unrast aufzureiben, ist nur die Maske eines festen Willens, im Sein zu dauern. Denn wenn es Menschenfluch ist, daß der Trieb ins All immer wieder vom Endlich-Einzelnen gehemmt wird, so will der Titan diesen Fluch bewußt erleben, mit keinem irdischen Moment unvertraut, aber auch von keinem verführbar. Die Paktszene hat ein doppeltes Gesicht. Sie ist gewiß, von Fausts Bewußtsein aus genommen, die Kampfansage gegen die »Augenblicke« des Lebens und damit für Mephisto der Anstoß, sich mit dem Augenblick als Versucher gegen ihn zu verbünden. Aber sie ist, vom Göttlichen aus gesehen, das sich in den Osterchören vernehmen ließ, das aus dem Johannes-Evangelium schon zu Faust gesprochen hat, nicht nur die großartige Weitergestaltung des Urkonflikts, sondern der Beginn des Heils — dem Wanderer Faust freilich noch unbewußt.

Diese Wendung führt der Versucher herbei, der gesandt ist, um ihn zu wecken. Mephisto herrscht über die beiden Seelentriebe Fausts, über die grenzenlose Geistigkeit und die rastlose Sinnlichkeit, — aber sie sind in ihm in dämonischer Verzerrung da, als alles auflösende Skepsis und als kalte Gier. Indem nun Faust mit diesem seinem inversen Dämon sich zu messen unternimmt, der ihn im Genuß ermüden und verstumpfen will, bekundet er ein neues Vertrauen: das Vertrauen auf seine unbetrügliche Seelenkraft. Das aber ist ja im Grunde nichts anderes als Vertrauen auf die Gottheit, wenn auch in unklarer Form. Es ist vorläufig nur ein zielloser Trieb in alles Irdische hinein. Damit aber ist die Wegwende da: der Schritt über die Schwelle des Lebens.

Und hier nun berührt ihn zum ersten Male die Liebe in menschlicher Gestalt: Gretchen ist die erste Botin der lebenden Erde. Denn sie bringt ihm unverhofft, gerade da, wo es ihm nur um Genuß ging, das was er immer ersehnte: die innige Verschmelzung mit dem Irdischen.

Hier zuerst taut seine Seele auf ins lebendige Sein. Denn hier zum ersten Mal erfaßt er fremdes Leben ganz mit eigenstem Gefühl, fühlt er ein fremdes Wesen noch in dem äußeren Abdruck seines Daseins als ein lebendig-werdendes, spürt in ihm die Lebenswelle steigen, ahnt noch in der vollendeten Gestalt das lautlose Wirken der

bildenden Kräfte. Das geschieht in Gretchens Zimmer, einen Augenblick nachdem er anderem Leben gegenüber nur Fremdheit kannte oder Begier zu besitzen: hier aber wo noch Wachen und Schlummer des kindhaften Wesens zu atmen scheint, ahnt er plötzlich, zu einer unbekannten Andacht hingerissen, die Heiligkeit jedes Lebendigen, wie einfach es sei, weil jegliches eben ein Lebendiges ist. Wie er da innig dem Wachstum dieses kindlichen Lebens nachtastet, zum ersten Mal einem Irdisch-Einzelnen »liebevoll« [1]) zugewandt, ist er dem Unendlichen näher als je zuvor, eben weil er es vermag, mit seinem Gefühl ganz in ein Irdisch-Einzelnes unterzutauchen.

Dies ist das erste Geschenk der Liebe an ihn. Der immer Erdenferne und Beflügelte wird, wie diese Liebe wächst, süß und gewaltsam durch den irdischen Stoff getrieben.

Er spürt im Einzelnen das Alleben und spürt durch seine Liebe die Verbundenheit der Wesen. Über den Weg vom Ich zum Du geht so der Weg ins All.

Und so ist denn dies Erlebnis ein Gewitter, das ihn von seiner Starre löst. Die letzte Liebesvereinigung gibt dann nur noch stärker, was schon die erste Ahnung schenkt: diese Liebe ist ein »Durchschüttern, Durcherwarmen«. Im Dunkel des Gefühls empfängt er schon vom Sein der Dinge.

Und voll befreit scheint nun dies irdisch-religiöse Empfinden im Religionsgespräch [2]) — ein voller, lyrischer Ausbruch dessen, was in

---

[1]) Den »liebevollen« Zustand der Seele hat Goethe entdeckt, gestaltet, für immer dem Bewußtsein geschenkt. Es ist die erste Metamorphose seines kosmischen Gefühls, ist Seele und Atem seiner Jugenddichtung (von dem Liede »Ein zärtlich jugendlicher Kummer« bis zum Maibrief Werthers, zur Pandoraszene des »Prometheus«, bis zu dieser Szene des »Urfaust«), ist Wurzel und Blüte seiner Lyrik. Dies heiligste Erlebnis wurde ihm immer wieder in der Liebe erschlossen; darum ist ihm auch die einfach natürlichste Erfahrung des Menschen immer ein solches Wunder und steht als ein Wunder in seiner Dichtung. So ist es notwendig, daß sein Übermensch in der Kammer eines Mädchens erfühlt, was ihm das Zeichen des Makrokosmos nur als ein fernes Schauspiel bot. Das Einfachste ist für Goethe immer das Wunder, in dem für das Gefühl die ganze Fülle des Göttlichen sinnlichste Gegenwart wird.

[2]) So unmittelbar gibt es der Urfaust. Der vollendete Erste Teil hat hier eine Vermittlung, die Szene »Wald und Höhle«. Fausts innere Nähe zur Natur hat in dieser Szene nicht das innig Andrängende, »mit Herz und Liebesarmen« Umfassende, sie ist besonnen, gefaßt, ruhig im Besitz, sie hat »die kühlere Färbung der Gedanken«. Auch ihrem Gehalt nach ist diese Liebe anders als die Mondverse des ersten Monologs, als das Gefühl von Natursein, das die Erdgeistszene ausspricht. Hier redet schon ein der Jugendweise fremdes Empfinden: das sieht das kosmische Leben als einen reinen ruhigen Fluß abgeteilter Gestalten. Man hat diese in Italien geschaffenen Verse angeführt als Beweis dafür, wie sehr der »Faust« (der als künstlerische Einheit nicht in allen Teilen zu fassen sei) die Stufungen des Goetheschen Lebensprozesses offenbare. Für uns aber ist gerade die Frage, ob es

jener ersten »liebevollen« Ahnung einzig auf das geliebte Wesen bezogen war —, diese Liebe umfaßt nun, das Schöpfergefühl in sich nachbildend, dunkel und innig die ganze Welt. Es sind Worte, die vor Fülle taumeln.

Diese Szene hat eine Vielfalt von Aufgaben: sie gibt ein Maß für die Nähe der Liebenden, denn es drängt sie, den höchsten inneren Besitz miteinander auszutauschen; sie gibt ein Maß für ihre Ferne und die Nähe des Verhängnisses, denn wir empfinden stärker als je Fausts Geistesweite, Gretchens seelenvolle Enge; sie gibt aber vor allem ein Maß dafür, wie tief ins Leben hinein diese Liebe Faust gerissen und wie nahe sie ihn damit an Gott herangezogen hat.

So sehr unsere Auffassung für das ganze Werk die lösende und gottnähernde Kraft des Erlebnisses betonen möchte, so sehr erkennen wir an, daß für die frühe Stufe des Werkes der Ton vor allem auf der zerreißenden Tragik lag. Das ist aber auch gerade von unserem Blickpunkt aus möglich. Denn wir sehen ja das Verhängnis dieser Liebe nicht darin allein, wodurch Gretchen ein momentanes Ablassen des Faustischen Allheitsdranges von sich selbst bedeutet, ein Ausruhen im seligen Augenblick, sondern in dem, wodurch sie geradezu erste Erfüllung dieses kosmischen Triebes wird: in ihrem Vermögen, ihn dem Leben zu verschmelzen. Indem sie nämlich diese Mission erfüllt, verliert sie als Wesen die haltende Kraft, sie ist nur noch Schwelle des Lebens für ihn. Damit ist die Vorbedingung

---

nicht aus der (vollendeten!) Dichtung selber sich begründet, daß diese Stelle jetzt dem Religionsgespräch vorausgeht. Und wir meinen: ja! Formal ist diese Szene möglich, weil ja im vollendeten Ersten Teil die ekstatischen Stöße einander überhaupt nicht mehr so unmittelbar folgen, sondern sich als Gipfel über ein gleichfließendes Niveau erheben. Und was den Gehalt angeht, so wissen wir freilich, daß für Goethe das Naturgefühl der jetzt früheren Szene das zeitlich spätere war: Ausgestaltung, Beruhigung, Klärung des früheren. Ja, nicht nur genetisch, auch logisch scheint dies die notwendige Folge der Empfindungen in einer und derselben Seele zu sein. Und etwas davon lebt auch im fertigen Werk. Der Anfang der Szene »Wald und Höhle« weist ja vor auf den Zweiten Teil. Aber anderseits, so sehr das Naturgefühl der Katechisationsszene gleich der Erdgeistszene das göttliche Alleben als »webendes« Geheimnis gibt, so sehr es wie im Taumel überall hingreift: vom Himmel zur Erde, von den Sternen zum Menschen, so gibt es doch eben schon das Allsein durch ganz bestimmte Einzelsymbole. Und nur durch diese Einzelglieder des Kosmos und ihr Erfülltsein mit Leben wird die große Allebendigkeit ausgesprochen. So kann die Stimmung dieser späten Szene vom Ganzen des Werkes aus durchaus empfunden werden als berauschte Steigerung der früheren, bei der wieder ins Strömen geraten ist, was schon in ruhigen Grenzen stand. Der zweite Teil der Szene ist ja dann mit Fausts wieder erneutem Gefühl der Zweiheit in seiner Seele, seiner Angst, die Geliebte zu vernichten, mit der Verhöhnung seines sinnlich-übersinnlichen Erlebnisses durch Mephisto eine Vorausnahme der späteren Dissonanz.

gegeben für ein erneutes Zerklingen der in der Liebe erlangten Harmonieempfindung. Es war Glück, zu fühlen, wie nahe eine ganz irdische Empfindung an Gott heranbringen kann; dies Glück aber wird übertönt von dem Entsetzen darüber, wie vergänglich Erdenliebe ist. Nun kann erneut und stärker als zuvor ein Gefühl von Fremdheit gegenüber dem All aufsteigen, ja, sich auf den Kosmos selbst übertragen, so daß er als Disharmonie erlebt wird. Im Urfaust wird dies nur laut als ein Nichtmehrbegreifen der moralischen Einheit Gottes: unfaßbar ist es, daß er mehr als ein Wesen in einen Jammer sinken ließ, wie der Gretchens ist (»Trüber Tag. Feld«). Das fertige Werk hat hier großartig weitergebildet: da ist nämlich dieser Moment der Punkt in Fausts Lebenskurve, an dem er den Blocksberg erleben muß. Dieser ist geradezu das kosmische Sinnbild seiner erneuten Gefühlsdissonanz. In der Walpurgisnacht ist die ganze Lebenseinheit da, aber zur Fratze geworden: die Natur lebt da vollkommen bewegt und atmend, aber sie ist wüst; die Lebensbewegung braust, aber als rasender sinnloser Sturm; die Lebensfülle strömt, aber als wirres Wimmeln von Ungeziefern und Unholden, und auch dies: — der Eros, der eben noch die Seele mit Gott verschmolz, indem er die Leiber einte, ist hier verfratzt zur Geschlechtlichkeit, die die Seelen tödlich allein läßt, wenn die Leiber einander begehren. Die einsamen Naturstimmen von ein paar zurück gebliebenen Halbdämonen, die den Wirbel des Hexenrittes nicht erreichen, sind zwar, wie sie isoliert und gleichsam steil aufsteigen, gewiß ein technisches Mittel, uns durch den Kontrast die Schnelligkeit des Hexenrittes empfinden zu machen, aber sie drücken auch etwas Psychisches aus: die einsame Unerlöstheit, die in all dem knäuelnden Durcheinander des Hexenelementes waltet, die trostlose Traurigkeit des Ganzen in all der wüsten Lust. So arbeitet die Walpurgisnacht das Thema der Gottverlassenheit Fausts aus. Aber Gretchens Bild erscheint und knüpft die Seele, die alles Menschliche, sogar den Schmerz verloren hatte, mit Reue und Qual zurück ins Menschlich-Lebendige, indem es sie aus dem wüsten Rausch zieht. Und so geht es nun durch die Liebe wieder zurück ins All, diesmal in ein All, das die Fülle des Wehes enthält, wie es zuerst die Fülle des Glückes umfaßte. So aber kann nun, vom ganzen Werk gesehen, die Gretchentragödie auch mit dem, worin sie nur Vernichtung ist, noch lebenfördernd in Faust wirken.

Denn erst durch Schuld und Leid wird ja Faust ganz zum Sohn der Erde. Als er in Gretchens von ihm verschuldeten Seelenjammer sich stürzt, da öffnet sich ihm ein neuer Schacht ins Innerste des Lebens: »Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an«. So mischt sich die Seele mit allen Elementen, so schmilzt sie tief ins Irdische hinein. Er

hat das Leben in der Liebe als allverbindenden Strom erfahren, jetzt erfährt er durch diese Liebe auch den Gegensatz dazu: die tiefe Getrenntheit aller Wesen. Jedes Lebende ist einmalige Auswirkung des Allebens und eben deshalb kernhaft und weil kernhaft, im Grunde nur auf sich bezogen. Deshalb ist sein innerstes Schicksal, wenn einmal in Bewegung, nicht aufzuhalten.

Auch um ihn das zu lehren, und zwar nicht als ein Wissen, sondern als eine Erschütterung, ist ihm Gretchen begegnet: »Sich hinzugeben ganz und eine Wonne zu fühlen, die ewig sein muß. Ewig, ihr Ende würde Verzweiflung sein! Nein! kein Ende, kein Ende!« In diesen Worten ist schon das Entsetzen der nahen Erfahrung. Daß Faust Gretchen verläßt, ist gesetzhaft gegeben mit seinem Dasein, er bedarf ihrer wohl sehr tief, aber doch nur auf einen Augenblick.

Ihre kampflose Seligkeit ist aber doch auch wieder der Gegensatz der Erfüllung, nach der er ringt. So weiß er von sich aus tief um ihre Getrenntheit. (Daher die Verzweiflung in der Szene »Wald und Höhle«.) Aber auch Gretchen hat ihr Gesetz, das Liebe wohl auf Augenblicke verwirren, aber dauernd nicht verändern kann. Liebe verhilft diesem Gesetz zur Erfüllung durch ein Schicksal. Das Übermaß der Liebe läßt Gretchen erst ganz sie selbst werden, aber es drängt zugleich diese Seele aus ihren Grenzen. Nun aber rollt ihr Schicksal nur noch aus sich selbst. Damit dies ganz hervortrete, beherrschen die Szenen, in denen Gretchen allein ist, so viel vom letzten Teil des Werkes. Szene für Szene steigert die gegen sie andrängende Wucht der Welt, der sie angehörte, ihre Ausgestoßenheit, von der bürgerlichen Verrufenheit bis zum furchtbarsten Verlassensein: vom Gott ihrer Kindertage. So steht sie allein gelassen mit ihren Taten und verirrt im All. Nur der Wahnsinn allein kann das vollgültige Sinnbild für diese Verirrtheit der Seele werden. Alle Schrecknisse aber, die ihr geschehen, wirken zuletzt nur als Maßstab für die Seelenkraft, die sich zu Gott rettet, wieder in das Gesetz tritt. Das ist gemäß ihrer Natur nicht ein bewußtes Erringen, es geschieht ihr vielmehr instinkthaft wie in einer Eingebung, wie ein Rückerwachen aus dem Irresein ins klare Leben.

Warum muß Faust so ganz von ihr getrennt werden? Warum darf er sie erst wiedersehen, wenn nichts mehr zu retten ist? Ein Maß für die Weite der Trennung ist die Walpurgisnacht. Hier erfährt der in der Liebe aus der Zweiheit von Leib und Geist Erlöste noch einmal die isolierte Gewalt unbeseelter Triebhaftigkeit. Er, der zu allem Erleben Bestimmte, muß sie erfahren, um sie überwunden zu haben. Er muß so weit weg von Gretchen, um dann zu sehen, daß

er nie retten konnte, wo er der Vernichter war. Er muß es tief empfinden, daß sie, der er die leibliche Rettung bringt, sich um ihres Heiles willen von ihm zu Gott wendet. So erst wird das Erlebnis der irdischen Verbundenheit ergänzt durch das der tiefen irdischen Getrenntheit. Wenn er zugleich mit dem ganzen Wert einer Seele, ihrer Kernhaftigkeit und Unverletzlichkeit die tiefe Zerstörbarkeit eines Lebens fühlt, so steht auf einmal vor ihm, wie das All immer zugleich Leben und Tod ist. Damit erlebt er den Erdenschmerz bis zum Grund.

So nun macht ihn Gretchen, liebend und vernichtet, zum irdisch fühlenden, irdisch lebenden Menschen. Sie stirbt an ihm, aber auch für ihn. Damit ist sie Mutter seines zweiten irdischen Lebens, das beginnt, als er die Schwelle seines Geisteskerkers überschreitet. So darf sie ihm erinnerungweckend erscheinen: »wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form« neben dem Erinnerungsbilde Helenas, als diese ihm eben gegeben hat, die Welt in einem neuen Sinne zu erfassen. Und so ist es gerecht, daß sie ein Sinnbild aller weiblich-mütterlichen Liebe, da ist, wenn seine Seele nun vollendet, sich von allem bezwungenen und anverwandelten irdischen Stoff zur reinen Form verklärt.

Faust hat also in der Liebe zu Gretchen die Welt empfangen. Aber freilich, er hat sie so empfangen, wie sie der dunkle, ungeschiedene Sinn eines nur Fühlenden allein erfahren kann: »als Kettenring von Wonn' und Weh«. Es ist ein wogendes, unbegreifliches Leben: diese Einheit der Wesen und ihre tiefe Getrenntheit. Es war unumgänglich, daß sein Erleben durch diese Phase hindurchführte. Der Faust des Anfangs mußte, um zum Ganzen seiner Menschheit zu gelangen, erst einmal das »nur Blick sein« verlernen. Er mußte, man könnte sagen: augenlos geworden, untertauchen in einem dumpf-lebendigen Element. So wurde er im Gefühl des Wirklichen inne: der Einheit der Welt wie der Getrenntheit ihrer Glieder. Nun aber muß er wieder auftauchen, wieder sehend werden. Jene Erfahrung muß überwachsen werden durch eine neue, in der die Welt ihm nicht als Gewühl, sondern als Kosmos lebendig wird. Als Einheit, die in der Ordnung, im Gesetz, in der Gestalt beruht [1]. Sie

---

[1]) Wir widerstehen hier der Versuchung, die Idee des »Faust« aus dem Ganzen von Goethes Natur- und Geistesansicht zu beleuchten; wir wollen uns an das halten, was uns in diesem einen Werke davon gegeben ist. Denn jedes Werk spricht sich selber aus, und es muß gelingen, seine Sprache so zu verstehen, daß auch ohne Seitenblick auf anderes, vom selben Geist Geschaffenes der hier tätige Geist hervortritt in der besonderen Stufung, für die das Werk symbolisch ist. Im Zusammenhange der Goetheschen Ideenwelt betrachtet neuerdings E. Cassirer die

muß ihm wieder ein Schauspiel werden, aber in einem ganz neuen Sinne[1]).

Die stetige Verbundenheit alles Lebendigen hatte Faust erlebt und ebenso seine unüberwindliche Getrenntheit. Diese Verbundenheit nun muß ihm jetzt erscheinen als die »jegliche Gestalt regelnde« Bildungskraft, die nie aussetzend, eben mit gesonderten Gestalten ihr »lebendiges Fließen« schafft. Sie kann das vermöge der unendlichen Biegsamkeit der Schöpfungskraft. Diese ist dem Geiste nie unvermittelt ergreifbar, solange er irdischem Stoff innewohnt. Er kann sie nicht etwa in einer »*unio mystica*« überraschen. Er kann, um zu ihr zu gelangen, die Welt so wenig überspringen, wie das Auge Gewinn davon hat, unmittelbar in das »Feuermeer« der Sonne zu sehen. Aber wie in den Farben, der Sprache und der Schöpfung des Lichtes, das Auge das reine Licht als Vielgestalt ergreift, so auch der Geist: hat er die Sprache des Kosmos, seine »lebendigen Metaphern«: die Fülle irdischer Gestaltungen — deren jede ja eine unersetzliche besondere Ausprägung des einen Lebensprozesses ist —, als Ausdruck der bildenden Kraft zu verstehen gelernt, so hat er am farbigen Abglanz das Leben.

Und was so großes Schrecknis und so tiefer Widerspruch war, die Getrenntheit der lebendigen Wesen bei ewiger Verbundenheit, damit versöhnt sich der Geist, sobald er es unter diesem neuen Aspekt anerkennt. Denn nur in der Getrenntheit einzelner Gestaltungen, deren jede nur sich, nur die in ihr abgestufte Besonderung des Schöpfungsgrundes sinnbildlich hinstellt, kann sich die schöpferische Weltbewegung als Gestalt offenbaren. Sie bliebe Chaos, geböte sie sich nicht ewig in diesen Gestaltungen Halt. Es ist Sache des schauenden Geistes, in dieser scheinbaren Getrenntheit Verbundenheit, in dieser scheinbaren Erstarrung den ewig lebendigen Fluß zu spüren. So erlebt Faust die Welt nicht mehr wie auf der Stufe der intellektuellen Losgerissenheit als flächenhaft fernes Schauspiel (wie damals als er das Zeichen des Makrokosmos im Buch erblickte), aber auch nicht mehr wie auf der Stufe dumpflebendigen Gefühls als »schlangenknotige Begier« des Chaos, sondern als den in Gestaltungen ewig zum Ziel gelangenden Urgrund, als die ἀρχή, die κόσμος geworden ist. Und er gibt dabei nichts auf von der Gewalt, mit der zuerst der

Idee des Faust in seinem Buche »Freiheit und Form« (Berlin 1916). Seine Gedanken berühren sich vielfach mit den hier nur aus der Anschauung des Werkes selbst entwickelten.

[1]) Mit diesem Nachweis der Kontinuität des inneren Geschehens soll nun keineswegs die dichterische Einheitlichkeit der Hauptgestalt im Ersten und Zweiten Teil des Werkes oder gar der Teile selbst behauptet werden.

Lebensprozeß auf ihn eindrang. Die verhaltene und gewaltige Leidenschaft in den Worten Fausts:

> »Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
> Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen ...«

ist der Leidenschaft der Erdgeistszene ebenbürtig.

So erschaut erst hat die Schöpfung (zugleich Schaffen und Geschaffenes) die Sicherheit, die Wirklichkeit, den Bestand, der der Seele Ruhe gibt.

Den Bestand der irdischen Dinge sucht der Faust, der auf dieser Stufe des Lebens angelangt ist. Er sucht die Dinge als »seiende«, wahrhaftige, jedes in sich gegrenztes Leben, vom Kern her gegen die andern abgeschieden und doch mit ihnen eins, weil umhalten von dem einen Schöpfungsgrund. Ein Blick auf die Natur verbürgt, daß er einmal allem Irdischen gegenüber diese Schau wird vollziehen können. »Du Erde warst auch diese Nacht beständig.« »Beständig«: das meint hier nicht nur die Dauer in der Zeit, es hat den Ursinn von »bestandhaft«.

Und die Ahnung einer solchen Welterfassung ist der Grundton des ganzen Präludiums zum Zweiten Teile. Schon wie der Elfenchor die Nacht besingt: in ihren verschiedenen Gestaltungen als Abenddämmerung, volle Nacht, Morgenfrühe, auflösend in Frieden, zusammenfassend in tiefster Ruhe, erquickend, dem Tage zubereitend — immer ist sie, vielfach wirkend, die eine Nacht, das große gütige Heilungsgeschenk für müdes Leben. Und wie dies gesagt wird, ist es doch nichts als das vollste Aussprechen jener ewigen Phänomene der Dämmerungen, der Nacht.

Wenn nun Faust, in der gleichen Szene, unbewußt zu gleichem Gefühl der Natur bestimmt, den Morgen sieht, wenn er das Werden der Dinge im Morgen beschreibt, so steht in diesen Worten zunächst nichts als ein mit ganz reinen Sinnen empfangener Erdenmorgen, und doch ist es zugleich fühlbar, daß jeder Morgen Symbol der Schöpfung ist, Symbol des Kosmos, wo jedes Einzellebendige als ein begrenztes Sein aus dem Ganzen hervorwächst, das alle umhält und regiert:

> »In Dämmerschein liegt schon die Welt erschlossen,
> Der Wald ertönt vom tausendstimmigen Leben,
> Tal aus, Tal ein ist Nebelstreif ergossen,
> Doch senkt sich Himmelsklarheit in die Tiefe,
> Und Zweig und Äste, frisch erquickt, entsprossen
> Dem duft'gen Abgrund, wo versenkt sie schliefen;
> Auch Farb an Farbe klärt sich los vom Grunde,
> Wo Blum' und Blatt von Zitterperle triefen —
> Ein Paradies wird um mich her die Runde....«

Jedes ist hier empfunden nach der Besonderheit seines morgendlichen Lebens, und alles ist gegeben als Werden, als Prozeß.

All das aber ist noch Ahnung, ist lyrische Vorausnahme; es muß erlebt, in Sein verwandelt werden.

Und hier setzt nun die große Bedeutung des Helenaaktes ein. Es gibt irdische Wesen, in denen der schaffende Prozeß, für den jedes Irdische sinnlich und sinnbildlich offenbarend ist, nicht mehr nur als Streben, als τέλος, als formende Lebenstendenz fühlbar ist, sondern in denen er sich vollendet zu haben scheint. Das sind die schönen Dinge. Er hat in ihnen noch in einem volleren Sinne »Gestalt« gewonnen, es weist nichts mehr über die Gestalt hinaus, — die »Schönheit ist sich selber selig«.

Schönheit ist darum mehr als jedes andere Teilhaftirdische die Gestalt des Kosmischen. Sie macht das Irdische in einem besonderen Sinne »gegründet, dauerhaft«. Wenn der Weg, die Wahrheit und Gegründetheit des Irdischen zu erfassen, ins Endliche nach allen Seiten geht, so hat die Schönheit mit ihrer sinnbildlichen Kraft die Fähigkeit, diesen Weg abzukürzen. Darum ist sie das Heil für den suchenden Geist, der zum Unendlichen kommen will. Sie konnte ihm nicht einen Augenblick eher das Heil bringen als da er die Seinsstufe erreicht hat, auf der er am Anfang des Zweiten Teiles steht. Aber nun ist der fruchtbare Augenblick da, und wieder zieht die Liebe den suchenden Geist zu sich.

Helena ist ja nun der vollkommene irdische Leib, ganz vollendete Gestalt des Bildnerwillens, von keiner Zeit zu vernichten, überzeitlich und doch ganz irdisch. Sie ist nicht mehr Traum, Gefühl, Seelenbewegung, sondern Gegenwart, Sein, Leib.

Ihr bloßes Dasein schenkt ihm, was er im Kosmos sucht. Sie gibt ihm, es in einem einzigen Wesen mit glühender Anbetung berühren zu dürfen. Sie gibt es ihm als menschliches Gebilde. Mit ihrem Erscheinen wird die Welt »wünschenswert, gegründet, dauerhaft«. Das Dasein des Unendlichen im Endlichen für irdische Sinne ist verbürgt durch sie. Und damit bindet sie den immerflüchtigen Geist fest an diese Welt, mit Lust auf ihr zu wirken:

»Dein Erdenleib, dies enge Heiligtum,
Die Spanne kaum für eines Arms Umfassen,
Fängt alle sternenflüchtigen Gedanken
Und bannt mich in den Tag, für den ich bin.«
(Stefan George.)

Faust fände wohl trotz seiner Ahnung, in die Verwirrung des leeren Hoftreibens gerissen, nicht so schnell und sicher den »rechten Weg«, wenn ihn das müßige Verlangen der Hofgesellschaft nach

Helenas Bilde nicht so abkürzte. (Damit ist wieder die Bedeutung des Außenlebens, auch des dem ringenden Geist noch so fremden, für seine Vollendung dargetan.)

Kaum aber ist sie ihm darin erschienen, so wirft sich seine Leidenschaft, die verhaltene Dauerglut, die für den Goetheschen Altersstil so bezeichnend ist, tief in das heroische Abenteuer, sie auch »wider das Geschick« zu erringen. Und mit ihr erwirbt er ein Reich. Denn die griechische Halbgöttin bringt mit sich eine ganze Welt herauf, in der das Leben so gelebt wird, wie sie selbst ist: in rein gegliederter Leibhaftigkeit, zwischen klaren Grenzen. Wie es denn doch alles Urlebendige in sich enthält, das ist schon dargestellt durch die Art, wie die gemessenen Takte des Helenaaktes und seine lichte Sinnlichkeit aufsteigen aus jenem Schluß der »Klassischen Walpurgisnacht«, wo ein trunkenes Zusammenwogen und Aufglühen alles Lebendigen sich in der Sprache und in der aufgelösten Rhythmik ausprägt. Und nach Helenas Verschwinden löst sich der Mädchenchor — der um sie her ist und der wirkt wie der noch nicht zu heroischer Art beseelte menschliche Stoff, dem auch sie entstammt — wieder auf in elementarische Wellen. Diese griechische Welt will nicht von sich weg ins Grenzenlose — alles in ihr ist Leben, das aus sich wirkt und fest in sich gegrenzt ist —, aber wir fühlen in ihr grenzenlose Kräfte bezwungen und fähig wieder heraufzuströmen, so in jener Szene, da Helena von Phorkyas geängstigt, wie angeweht vom Schauer ihres Erdenschicksals, hinschwindet, und ebenso in dem strahlenden Aufsteigen und tragischen Erlöschen des Euphorion-Gestirns und ihrem eigenen Niedergang zum Hades.

Diese ganze Welt stellt Faust das Wunder einer gestalthaften Menschlichkeit leibhaft vor Augen. Wie Helenas Leib, so ist auch ihr Wesen Sinnbild dieser Welt. Gelassen ruht sie im Schicksal ihrer Schönheit und doch nicht ohne Schauder, daß sie so Götterwerkzeug und oft verderbliches war. Stets weiß sie ihr Geschick ihrem Wesen verbunden und fühlt es so immer wieder als ein gemäßes, gerechtes. Auf eine wunderbar beständige Weise gehört sie stets dem Augenblick an. Denn sie weiß, daß kein Augenblick sie je aus gottverhängter Bahn reißen kann.

Heidnisch liebt sie das Leben — wie ja auch der Chor —, aber immer bleibt sie dabei Herrscherin und Halbgöttin, und gibt sie sich um Rettung, so bleibt, was sie tut, königlich und sie selber unerniedrigt. Mit einem wundervollen Einsatz beginnt sie, als sie die Stufen ihres einstigen Hauses heimgekehrt emporschreitet:

»Laßt mich herein! und alles bleibe hinter mir,
Was mich umstürmte bis hieher, verhängnisvoll.«

Vollkommene Kraft, die Seele im Vergessen vom Vergangenen lauter zu baden, schafft den Inhalt, prägt den Ton dieser Worte.

So ist sie reinstes, in sich beruhendes Dasein und damit die volle Ergänzung zu Fausts ewig ausgreifendem Suchergeist. Denn ihre Eingegrenztheit ist nicht mehr Einschränkung von außen wie bei Gretchen, sondern die Grenze, die das Wesen sich selbst unbewußt bestimmt aus seinem Lebensgesetz heraus. So kann Faust in ihrem Anblick endlich die Welt einmal als »ruhige, sichere Gegenwart« halten. Ein solches Gefühl still wachsender, gedeihender, in sich sicherer Existenz von der Pflanze aufwärts bis zum Menschen bewegt wie ruhiges Aus- und Einatmen die Sprache in den Versen, die Arkadien schildern[1]). Und nicht nur die Welt fühlt er jetzt so, auch sich selber darf er endlich so erleben. In Helenas Besitz findet er das Wort, in seinem Munde wunderbar genug:

»Durchgrüble nicht das einzigste Geschick!
Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick.«

Aber im reinen Dasein ist für Faust der selige Zustand nicht zu erlangen. Er muß sich in seiner Weise plastisch vollenden. Nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, als strebender, suchender, bewegter Geist. (Es ist nicht einzig Allegorie, es ist doch auch das Erlangen einer tieferen geschichtlichen Resonanz, daß hier der Griechin Helena gegenüber Faust zum ersten Mal als der germanische Mann, der mittelalterliche Herr der Ritterburg betont erscheint, daß die Schöpfung eines abend- und morgenländischen Reiches auf griechischem Boden durch die Kreuzfahrerheere hier angedeutet wird. Der »immer schweifende, nie erfüllte« Geist ist eben in diesem Volke der Germanen einmal geschichtlich-zeitlich voll verkörpert worden[2]).)

Darum ist hier so gut wie bei Gretchen die Trennung erst die ganze Vollendung dessen, was die Liebe den Liebenden geschenkt hat. Allein gelassen erst kann Faust fühlen, was er gewonnen hat. Nun beginnt dies letzte Stück seiner Bahn: es führt vom Schauen zum Schaffen. Nicht als gewirkter, nur als wirkender Gestaltungswille kann er zum Ziele kommen. Sein Lebensgesetz, das Streben,

---

[1]) V. 3530—61.

[2]) Freilich ist doch ganz die Allegorie hier nicht vermieden. Denn Faust ist für unser Bewußtsein längst schon so zeitentrückt, ist so überzeitliche Verkörperung einer menschlichen Potenz geworden, daß jene Zeichen von Zeit und Umwelt, der Aufzug stummer Begleiter im Bühnenbild, nicht genügen, eine volle Versinnlichung zu schaffen. Und zwar wirken diese Zeichen um so blasser und andeutender, je mehr die Helenawelt wirklich aus dem Vollen als Welt sinnlich gestaltet ist. Solche Versinnlichung deutschen Mittelalters in voller Plastik würde sich auch dem Stil des Ganzen nicht mehr einfügen. Auch bleibt ja dieser Gegensatz nur ganz kurze Zeit betont.

muß sich verewigen: als wirksame Bewegung. Generationen werden unter die Wirkung dieses Gesetzes gestellt, das so in ihm ewig als Antrieb lebendig sich wahrhaft objektiviert über die Persönlichkeit hinauswächst: von ihr als dem innerst wirksamen Kerne her. In diesem Sinne wird Faust aus dem Titanen zum Herrscher. Helenas Bild muß also aus Gegenwart wieder Erinnerung und Ferne werden, damit er sich in seiner Weise als strebende Seele plastisch vollenden kann.

Die Lösung des Bundes ist auch hier notwendig gegeben, aber statt der scharfen Dissonanz, die den früheren Bund zerriß, muß dem innersten Wesen dieses neuen gemäß ein tragischer Wohllaut erklingen. Ein solcher ist das wundervolle Zwischenthema der Euphorion-Szenen.

Diese ganze Szeneneinheit steigt aus der gehaltenen, von Fausts Eindringen kaum gelockerten Helenawelt mit entzückender Jähheit auf. Immer noch sind wir durch sie überrascht, wie sehr sie auch stilistisch vorbereitet sein mag durch jene lyrische Auflockerung des antiken Versstils, die die Lynkeusverse, die das Zwiegespräch Fausts und Helenas bringen, und mehr noch durch das Gespräch zwischen Phorkyas und dem erwachenden Chor, das Euphorions dithyrambische Erscheinung ankündigt. Ein plötzlicher Strahl sich verschwendenden Lebens steigt wie an sich selber aufwärts, um farbig zu versprühen. Bewegung, unaufhaltsame, das ist Euphorions Wesen: »wie ein Ball geschlagen springt«, dies Bild kündigt ihn an. Und gaukeln, tanzen, jagen, springend klimmen, so wächst der Bewegungsdrang durch die Szenen hin, bis ihm zuletzt nur der Flug genug tut. Im gleichen Rhythmus wie die äußere steigert sich die innere Bewegtheit: schwebende Anmut, hinreißende Lockung, unbändige Wildheit und zuletzt, aus ungeahnten Tiefen des Lebens empordrängend, das unaufhaltsame Verlangen nach dem schönen Untergang.

Diese ganze Skala nun durchläuft die Szenenreihe in einer solchen sprachlichen Gestaltung, daß hier, über alles hinaus, was sie als Glied dieses Werkes bedeutet, eine Form geschaffen ist für die dichterische Feier jedes jugendlich-heldischen Untergangs.

Der Abschluß dieser Szenen ist ein dichterischer Gipfel; Euphorions letzter Schrei von hinreißender Gewalt:

»Doch! — und ein Flügelpaar
Faltet sich los!«

Dies »doch!«, syntaktisch losgerissen, rhythmisch hinausgeschleudert mit der Gewalt seines Klanges, antwortet schon keiner irdischen Abmahnung mehr. Es ist schon eine Zwiesprache der verzückten Seele mit Mächten, die nur sie sieht und hört, ist ein Widerstand

gegen alles, was verweigern will, der tragische Trotz, der »Ja« will, wo ewig »Nein« ist.

»Dorthin! Ich muß! ich muß!
Gönnt mir den Flug!«

Dies stammelnde Drängen, der Nachdruck des Wiederholens, die plötzlich erneute Wendung der Anrede ins Unbekannte hinein mit wieder fast kindlicher Bitte, das ist die höchste Steigerung eines immerfort anwachsenden Linienschwunges. Das selige Sichhinausschleudern in den Raum ist hier absolut Sprache geworden. Und auf den scharftönigen Weheschrei des Chores, der wundervoll den zweimaligen Klang des Namens »Ikarus« zum Schmerzensschrei macht und doch zugleich seine mythische Bedeutung pathetisch entfaltet, folgt bald jener Ruf aus dem Dunkel:

»Laß mich im düstern Reich,
Mutter, mich nicht allein!«

Alles ist hier zugleich feierlich-ferner Anruf und ergreifende Bitte. Aus dem letzten Wort »allein«, das echoweit verhallt, steigt wie ein langsam anschwellender Orgelton die »Nänie« des Chors. Sie beginnt im Klageton menschlicher Trauer, sie steigt ins Gefühl tragischen Schicksals und endlich bis hinauf in jene letzte groß-vertrauende Heiterkeit, die nur dem ganz erschütterten Geiste zuteil wird:

»Doch erfrischet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt;
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.«

Aus diesem Hinströmen leidbewegter Stimmen aber hebt sich nun eine einzige Stimme, klar wie ein Bildwerk und doch leicht wie ein Hauch: Helenas Abschiedswort. Gegliedert, besonnen, gehalten gibt es noch einmal die Erscheinung ganz, nur mit einem ergreifenden Ton menschennaher Trauer, hier zum ersten Mal. Es hat jenen Vers, der nach zehnmaliger Feile endlich dasteht in der reinen Durchsichtigkeit hüllenloser Gegensätze:

»Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint«,

und hat jenen letzten, der so volltönenden Halles ist, der den klangvollen Namen der Totengöttin so rhythmisiert, daß er zu einer feierlichen Majestät der Klage wird:

»Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich!«

Die höchste sprachliche Kunst baut diese Szenen, und wir fühlen ein Äußerstes in Fausts Geschick. Seine suchende, schweifende, irrende Seele, sie ist in diesem Sohne, der von der Mutter die strahlende Lieblichkeit hat, ein Eigenwesen geworden. Von ihm abgelöst hat sich seine tiefste Gefahr: als Meteor zu versprühen. Sie hat es,

da ihm die Erde wünschenswert, gegründet, dauerhaft geworden. In diesem Sohn wurde seine schweifende Seele zur Schönheit, zur Kunst, zum Gesange. Aber es ist untergangsreife Schönheit, die sich nur heldisch sinnlos verschwenden kann.

Wie Goethe Helena stärker wirken läßt, weil er sich unseres Wissens um ihren Mythos gestaltend bedient, so hat er auch hier einem mythischen Ereignis der Gegenwart: dem Ereignis Byron die Farbe abgewonnen. Sicherlich gab nur die Erschütterung durch dieses Ereignis der ganzen Partie ihr leidenschaftliches Tempo.

Aber man hat diese Tatsache überbetont und über diesem persönlich-allegorischen Sinn der Stelle sowie der mitklingenden Allegorie auf die von griechischem und germanischem Geist erzeugte singende und versprühende Seele der Romantik die innere Bedeutung vernachlässigt, die diese Szeneneinheit im Werke selbst besitzt. Übrigens tritt ja erst von Euphorions Todessturz ab die Beziehung auf Byron gleichsam über den Rahmen des Kunstwerks hinaus.

Euphorions Tod und Helenas Scheiden machen Faust, den nun um ein Unendliches Bereicherten, frei für die letzte Gestaltung seines Schicksals, die er jetzt ganz selbsttätig vollzieht.

Wir haben uns nunmehr der Erscheinungsform der Helenagestalt zuzuwenden.

Berlin, im September 1916.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen.

Shakespeares Äußerungen über Kunst in ihrem Verhältnis zur humanistischen Pseudoaristotelik.

Von

Max Ettlinger.

Zu der Zeit, als Shakespeares Schaffen anhub, hatten in England ebenso wie in Spanien, Frankreich und Deutschland die humanistischen Poetiker der italienischen Spätrenaissance ein ansehnliches Gefolge gefunden. Namentlich Philip Sidney mit seiner »*Defence of Poesy*«, geschrieben 1583, erschienen 1595, war getreulich in Scaligers Fußstapfen getreten. Sein eigenes jugendliches Phantasiewerk »*Arcadia*« verwarf er nun als Jugendtorheit[1]), forderte neben der Einheit der Zeit auch diejenige des Ortes und betonte auch sonst den Einheitsbegriff gerade beim Drama in der äußerlichsten Weise; neben der vermeintlichen Theorie des Aristoteles galt ihm hierbei die dichterisch-deklamatorische Praxis des Seneca als Leitstern. Mit der zeitgenössischen Bühnendichtung vermag er sich im allgemeinen gar nicht zu befreunden, weil darin weder richtige, d. h. schulgerechte Trauerspiele noch Lustspiele zu finden seien, sondern nur ein Gemisch von beiden, »*mingling kings and clowns*«. Diese Anklage einer unzulässigen Mischung von Tragik und Humor wurde in einer Verteidigungsschrift der Dichtkunst just zur gleichen Zeit erhoben, als Shakespeare bereits seine ersten Meisterwerke der Welt schenkte, darunter »Romeo und Julia« (1596), ein Werk, an dem übrigens auch spätere neuhumanistische Klassizisten die unpassenden, derbhumoristischen Einschiebsel wieder getadelt und in ihren Bühnenbearbeitungen beseitigt oder gemildert haben[2]).

Von einem Dichter wie Shakespeare darf man keine ausgeführten ästhetischen Theorien zur Rechtfertigung seines Verfahrens erwarten. Schon deshalb ist — nebenbei bemerkt — die sogenannte Bacon-Hypothese ein Unsinn. Bacon erhebt sich in den kunsttheoretischen Äußerungen seines *Advancement of Learning*, Buch II, und seiner *Instauratio magna*, Buch VI, nicht wesentlich über den Horizont eines Philip Sidney, die Poesie ist ihm wesentlich rhetorische Kunst[3]).

Wohl aber finden sich in Shakespeares Dichtungen gelegentlich und beiläufig eine ganze Reihe bemerkenswertester Äußerungen über Fragen der Poetik und allgemeinen Ästhetik. Und ihr wichtigster Sinnesgehalt wird gerade aus dem Vergleich und der Gegensatzerkenntnis mit manchem zeitgenössischen Poetiker deutlich.

---

[1]) Vgl. Heinrich von Stein, Vorlesungen über Ästhetik S. 83; auch C. Quossek, Sidneys *Defence of Poesy* und die Poetik des Aristoteles, Krefeld 1880 (Programm).

[2]) Auch der alte Goethe in dem Aufsatz »Shakespeare und kein Ende« und den Äußerungen zu Eckermann findet sich durch die possenhaften Intermezzi gestört. Vgl. Vischer, Shakespeare-Vorträge Bd. I, S. 48 f.

[3]) Vgl. Saintsbury, *History of criticism and literary taste in Europe* Bd. II, S. 191 ff.

Mit Sidney und anderen damaligen Vorkämpfern einer Dichtung in der Volkssprache geht Shakespeare immerhin in gar manchen mehr äußerlichen Fragen Hand in Hand.

Hinsichtlich der Sprach- und Verstechnik trennen sich ja auch Sidneys Wege bereits von denen des Neulateiners Scaliger. Und namentlich wendet sich der englische Verteidiger der Dichtkunst gegen jene Gesuchtheit der *concetti,* gegen all die verschnörkelt-schwulstigen Wort- und Sinnspielereien, an denen seine eigenen Jugenddichtungen litten und mit denen auch Shakespeare in seinen Frühwerken zu ringen hatte.

In Shakespeares erstem Lustspiel »Verlorene Liebesmüh« (1591) weist der Dichter in Person des Königs Biron diese Gefahr des »Euphuismus« (nach Lillys Roman »*Euphues*«) bereits von sich und dorthin, wohin dergleichen gehört: »in die Schule, wo die Kunstfertigkeit wetteifert«. Fort, ruft er selbst sich zu

»Taftfloskeln, seidne Phrasen, Prunktiraden,
Samtne Hyperbeln, glatte Künstelei —
All diese Sommerfliegen heckten Maden
In meinem Hirn, Geschmeiß der Ziererei.
Hier schwör' ich ihnen ab! . . .
In Zukunft kleid' ich meine Lieb' und Treue
In Ja und Nein von schlichter Leinewand.
Das Herz sei fest und *senza* Riß und Sprung«.

Mit der gezierten Anwendung des Fremdworts *senza* ist Biron freilich seinem guten Vorsatz aus schlechter Gewohnheit schon wieder untreu geworden. Rosaline muß ihn mahnen: »Kein *senza* bitt' ich« und Biron gesteht, noch habe er Hang zur alten Manier.

Den unwahrhaftigen Manierismus verschnörkelter Hofkunst stellt Shakespeare auch noch später gerne bloß. So im »Timon von Athen« (1605), wo Maler und Dichter mit allegorisierenden Lobhudeleien um die Gunst des Machthabers Timon wetteifern und damit einen *paragone,* jenen Wettstreit um den Vorrang der bildenden oder redenden Künste zu parodieren scheinen, wie ihn humanistische Ästhetiker so sehr liebten. Und nur zur Beschämung spendet schließlich Timon den Tiraden des Hofdichters das ironische Lob:

»Ha, fließt dein Vers nicht hin so glatt und zart,
Daß deine Kunst natürlich wieder wird.«

Dieses Wort ernst genommen: der Wunsch, die Kunst mit naturgegebenen Mitteln zu einer zweiten, schöneren Natur zu erhöhen, bezeichnet Shakespeares eigenes dichterisches Ideal. Und über dieses Verhältnis von Natur und Kunst hat er allezeit nachgedacht und es zwar nicht in Regeln und Gesetzen, wohl aber in Anschauungen und Anweisungen zu erfassen versucht.

So weit Shakespeare alle Künstelei von sich weist, so wenig ist seine Kunsttheorie naturalistisch. Sie gleicht den Winterblumen, die in keinem Bauerngarten freiwüchsig gedeihen, die aber doch letzten Endes eine Gabe verstandener und gepflegter Natur bleiben; oder sie gleicht den veredelten Früchten, die vom Pfropfreis des rauhesten Stammes geerntet werden. In dem sinnvollen Zwiegespräch zwischen Perdita und Polyxenus (»Wintermärchen« Akt IV, Szene 3) heißt es:

»Doch wird Natur durch keine Art gebessert,
Schafft nicht Natur die Art.
So, ob der Kunst,

Die, wie du sagst, Natur bestreitet,
Gibt es noch eine Kunst, von der Natur erschaffen.
Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
Den edlern Sproß dem allerwildsten Stamme,
Befruchten so die Rinde schlechtrer Art
Durch Knospen edler Frucht. Dies ist 'ne Kunst,
Die die Natur verbessert, mindestens ändert,
Doch diese Kunst ist selbst Natur.«

Ziemlich naturalistisch mag zunächst wohl klingen, was Hamlet in der berühmten Unterweisung des Schauspielers fordert (Akt III, Szene 2). Aber man darf nicht vergessen, daß zunächst von rein reproduktiver, nicht von produktiver Kunst die Rede ist, von der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, aber nicht eigentlich von der Wahrheit des Gehalts; die Schauspieler sollen nach des Dichters Meinung jenen Flöten gleichen, mit denen sie zum Schlusse des Auftritts sich noch einmal zeigen. »Gebt der Flöte mit eurem Munde Odem, und sie wird die beredteste Musik sprechen.« Nichts anderes hat der Schauspieler zu reden, als was ihm der Dichter auf die Zunge legt, nichts anderes dem Zuschauer zu zeigen, als was des Dichters Geheiß zur Verkörperung an die Hand gibt. Drum:

»Paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an; wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck, sowohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.«

Die Schauspieler, so heißt es bereits bei ihrem ersten Auftreten (Akt II, Szene 2), sind

»der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters«.

Zu übertreiben oder abzuschwächen ist den Schauspielern untersagt. Und wenn ihnen Shakespeare noch besonders die improvisierten Narrenspäße verweist, so zielt er damit ebensosehr auf die beliebteste Unart zeitgenössischer Schauspielkunst, als im Verspotten der Wortspielerei auf die damalige Entartung des dichterischen Schaffens.

Durch keinen ausgeheckten Regelkram humanistischer Schulweisheit läßt sich der Dichter die Freiheit des Schaffens und Wirkens verkümmern. Und es besteht gar kein Zweifel, daß er sich gerade bei der kontrastierenden Mischung des Tragischen und Komischen sehr wohl bewußt ist, über alle herkömmlichen Einteilungen hinwegzuschreiten. Die äußerliche Unterscheidung der Schauspiele in tragische und komische je nach dem betrübenden oder erheiternden Ausgang ist für Shakespeare schon dadurch gerichtet, daß er sie dem senilen Schwätzer Polonius in den Mund legt:

»Und tragisch ist es auch, mein edler Fürst;
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.«

Die Gestalt des Polonius darf überhaupt fast als ein Sammelpunkt jener falschen Kunstlehren gelten, die des Dichters überlegener Spott aufs Korn nimmt. Ganz im Gegensatz zu seinem eigenen Ausspruch, Kürze sei des Witzes Seele, redet gerade er mit Vorliebe in überfließenden Euphuismen. Und just ihm sind jene äußerlichen Einteilungen der dramatischen Gattungen nur allzu geläufig, in denen sich Scaliger und seine Nachtreter gefielen. So sprudelt er denn bei der Ankündigung der Schauspieler diensteifrig hervor,

diese seien gleichermaßen geschickt für die Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral = Komödie, Historiko = Pastorale, Tragiko = Komiko = historiko = Pastorale, für unteilbare Handlung (also das Gelehrtendrama mit Wahrung der drei Einheiten E.) wie das unbeschränkte Gedicht« (nämlich das volkstümliche Schauspiel E.).

Und dann heißt es weiter in offenbarem Hohn auf die Regeldeuter der Antike:

»Seneca kann für sie nicht zu traurig, noch Plautus zu lustig sein. Für das Aufgeschriebene und für den Stegreif haben sie ihresgleichen nicht.«

»O Jephta, Richter Israels!« fährt es Hamlet nach diesem ästhetischen Sündenregister von den Lippen.

So wenig als an die Gattungsregeln weiß sich Shakespeare an die sogenannten Einheitsgesetze der humanistischen Pseudoaristoteliker gebunden und bittet in seinen Prologen wegen dieser Gesetzwidrigkeiten »ziemlichst um Entschuldigung«. So im letztaktigen Prolog zu »Heinrich V.«, wo er es den geflügelten Gedanken der Hörer überlassen muß, sich mit dem König aus Frankreich hinüber nach England zu versetzen, ihn dort bei den kurzbezeichneten zwischenliegenden Geschehnissen zu begleiten und dann flugs wieder zum Ausgangsort zurückzukehren; ungeachtet

»Zeit und Zahl und rechten Lauf der Dinge, die hier in ihrem großen, wahren Leben nicht darzustellen sind«.

Und vor dem vierten Akt des »Wintermärchens« tritt die Zeit selbst als Chorus auf, entfaltet ihre Schwingen und spricht:

»Drum verzeiht
Mir und dem schnellen Flug, daß sechzehn Jahre
Ich überspring' und nichts Euch offenbare
Von dieser weiten Kluft, da meine Stärke
Gesetze stürzt, in einer Stund' auch Werke
Und Sitten pflanzt und tilgt.«

Alle derartigen Prologe Shakespeares appellieren nicht etwa wegen der Dekorationsarmut der wahren Shakespearebühne an eine nothelfende Illusionskraft des Zuschauers. Sondern dieser Aufruf an die nachschaffende Phantasie des Hörers stimmt innig überein mit dem tiefsten Wesen des Shakespeareschen Schauspiels überhaupt, welches — wie Otto Ludwig dargetan hat — immer alle wesentlichen Wirkungen aus der Macht des Wortes und der Geste gewinnt, recht eigentlich »aus dem Herzen der Schauspielkunst geschrieben«, jener Kunst, der es gegeben ist, die Herzen bis zu Schreck und Schuldbekenntnis zu erschüttern, um wie viel mehr

»die Fassungskraft des Auges und des Ohres zu betäuben«.

Die pseudoaristotelischen Einheitsregeln von Ort und Zeit gelten für Shakespeare nicht, aber auch an die wahre aristotelische Abstraktion aus dem hellenischen Drama, an die Einheit der Handlung weiß er sich nicht mehr gebunden. Er liebt im Gegenteil die doppelte Fabel, den Parallelismus der Gestalten, Geschehnisse und Beweggründe [1]; kurzum, sein Einheitsbegriff ist in keiner Hinsicht auf stillerhabene Einfachheit gegründet, sondern will sich zur Geltung durchsetzen in einer Welt leidenschaftlicher Verwicklungen und Widersprüche, Rätsel und Zerrissenheiten.

Nicht Shakespeare selbst, erst eine spätere Einsicht hat die ästhetische Formel gefunden für diese Zeit- und Wesensunterschiede und von dem Charakterdrama

---

[1]) Vgl. über diesen Parallelismus bei Shakespeare die Studie von E. A. Lüdemann, Bonn 1913.

Shakespeares im Unterschied vom sophokleischen Schicksalsdrama gesprochen. Ganz klar hat eigentlich erst Goethe die Antithese gestellt, auch Hebbel in seinen dramaturgischen Theorien keine bessere Fassung gefunden[1]) und den vollen Notwendigkeitsnachweis von innen heraus Otto Ludwig in seinen Shakespearestudien erbracht, auch den strengsten Aristoteliker für den Entfall der drei sogenannten Einheiten dadurch getröstend, daß er in Shakespeares Dramen drei innerliche, wesentlichere Einheiten aufzeigt, die »des typischen Falls«, »des Motivs« und »der Stimmung«. Thema Shakespeares sind nicht so sehr die äußeren Schicksale, als die inneren Stürme des Menschenherzens; wie mit Prosperos Zauberstab beschwört er sie herauf, um sie schließlich durch höhere Gewalt zu schlichten. »Alles Endliche wird vernichtet, aber die ewigen Sterne bleiben«, so faßt Vischer einmal den tiefsten Sinn dieser Tragödien zusammen.

Derartige Überlegungen führen uns nun freilich weit über alle Ästhetik der Renaissance hinaus und auch über Shakespeares eigene theoretische Einsicht. Aber gerade bei ihm werden solche Ausblicke rückwärts und vorwärts immer wieder unerläßlich. Denn er ist nicht nur, wie ihn Heinrich von Stein einmal nannte, der »Richter der Renaissance«, sondern auch für den Kunstbegriff nachfolgender Epochen zum Zeichen geworden, an dem sich die Geister scheiden und prüfen; das besagen für uns Deutsche außer bereits genannten Namen die weiteren: Lessing, Herder, Schlegel zur Genüge. Man könnte eine Geschichte der neueren Poetik schreiben, die sich ganz um die Shakespeare»frage« gruppierte.

Shakespeare hat volle Freiheit vom falschen Regelzwang der Humanistenästhetik für sich in Anspruch genommen[2]). Die höheren Gesetze, die in ihm selbst walteten, hat er nicht formuliert, aber er war sich ihrer wohl bewußt. An vielen Stellen spricht er es immer wieder ganz unmißverständlich aus, daß auch der Dichter keineswegs mit Willkür dem freien Spiel der Einbildungskraft sich überlassen darf, nur vom inneren »Sturm und Drang« seiner Leidenschaften sich treiben lassen. So wie Hamlet den Schauspieler mahnt:

> »Mitten in dem Strom, dem Sturm, und wie ich sagen mag, dem Wirbelwind der Leidenschaft müßt Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen«. »Laßt Euer eignes Urteil Euren Meister sein!«,

so darf sich auch die Einbildungskraft des Dichters niemals in irren und wirren Träumen verlieren, sondern muß mit selbstbeherrschtem Kunstverstand die Form des Lebens gewinnen, leibhaftige Gebilde ins Dasein rufen, so daß der Zuschauer, wie es im Prolog zu »Heinrich V.«, Akt 4, heißt:

> »Das Wahre vorstellt, wo sein Scheinbild steht.«

Der Grundgedanke, daß des Dichters Phantasiegewalt einer Traumwelt die Wirkungen wahren Daseins verleiht, also die später so genannte Frage des ästhetischen Scheins, kehrt in Shakespeares Dichtungen immer wieder. So schildert einmal im »Sommernachtstraum« Theseus das freie Walten dichterischer Einbildungskraft, des »schönen Wahnsinns«, aber zugleich das feste Gestalten ihrer Eingebungen durch den überlegenen Dichtergeist:

> »Wie die schwangere Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt

---

[1]) Vgl. W. Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare, Berlin 1908.

[2]) Über weitere Unvereinbarkeiten seines Dramas mit den wahren und vermeintlichen Regeln aristotelischer Poetik vgl. Max J. Wolff, Shakespeare Bd. II, S. 8.

Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung.«

Und zum Schlusse stellt es Puck denen, die von der Buntheit der Gesichte verwirrt sein möchten, wieder anheim:

»O so glaubt, ihr alle schier
Habet nur geschlummert hier
Und geschaut in Nachtgesichten
Eures eignen Hirnes Dichten.«

Das eben will ja mit dem Titel »Sommernachtstraum« besagt sein. Die nämliche Vorstellung, daß alles irdische Geschehen schließlich nur ein Traum sei, ganz ähnlich wie in Calderons bekanntem Werk, liegt auch dem humoristischen Vorspiel zur »Gezähmten Widerspenstigen« zugrunde, welches bei den Aufführungen leider zu entfallen pflegt, obwohl es für manche Kraßheit von vornherein das dichterische Korrektiv bedeutet; denn auch hier sehen wir ja eigentlich nur ein Schauspiel im Schauspiel.

Am großartigsten aber schließlich hat Shakespeare in seinem gewaltigen Alterswerk, dem »Sturm«, des dichterischen Schaffens Selbsterkenntnis ausgesprochen. Denn aus Prospero, dessen

»Wissen die Geister aus ihren Schranken ruft, um darzustellen, was ihm gefällt«, redet unmittelbarer als aus irgend einer der anderen Gestalten Shakespeare selbst. So sind die Worte, mit denen Prospero das Festspiel der Geister beschließt, eine Art Epilog des Dichters zu seinem eigenen Schaffen:

»Unsre Spieler,
Wie ich Euch sagte, waren Geister und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja was daran nur teilhat untergehn
Und, wie dies leere Schaugepräng erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Stoff,
Wie der — zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.«

In Shakespeares schaffender Seele entfaltet sich eine Welt. Und dieses inneren Reichtums mit der Selbstschau des Renaissancemenschen wohlbewußt, führt er uns, ein Visionär, ein Traumdeuter gleich Dante, durch Himmel und Hölle. Zum Schlusse aber steht, wie bei dem letzten Renaissancemenschen, bei Goethe das Geständnis »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«: »Wir sind solcher Stoff wie der zu Träumen.« Die höchste Schönheit und reine Harmonie, die ewige Form, von der er wie Michelangelo nur ein schwaches Abbild zu schaffen weiß, wohnt über den Sternen.

Dorthin richtet denn auch im »Kaufmann von Venedig« Lorenzo seinen und der Geliebten Blicke, als sie der süße Wohllaut irdischer Harmonien umfängt:

»Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; Nacht und sanfte Stille,
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm, Jessica, sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!

Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubime.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.«

Der Dichter, in dessen Innerstem jene höheren Harmonien widerklingen, der Mann, der »Musik hat in ihm selbst«, vermag wie Orpheus Bäume, Felsen, Fluten zu lenken,

»Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wut,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt«.

Aber alle irdische Geisterbeschwörung gibt am Ende ihre Zaubermacht willig dem höheren Meister zurück und Prospero-Shakespeare nimmt Abschied:

»Grüfte, auf mein Geheiß,
Erweckten ihre Toten, sprangen auf
Und ließen sie heraus, durch meiner Kunst
Gewalt'gen Zwang; doch dies grause Zaubern
Schwör' ich hier ab; und hab' ich erst, wie jetzt
Ich's tue, himmlische Musik gefordert,
Zu wandeln ihre Sinne, wie die luft'ge Magie
Vermag: so brech' ich meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer als ein Senkblei je geforscht
Will ich mein Buch ertränken.«

Alle Dichtkunst, so sollte es erst in der Zeit, da Shakespeare uns Deutschen ganz zu eigen wurde, voll wiedertönen und tiefer begriffen werden, ist »Magie«. Nur wer allenthalben Geist, Leben, Seele sieht, kann sie mit schöpferischem Anruf beschwören; kann gleich Meister Prospero über alle Naturmächte gebieten und edles, wie niederes Wesen nach seinem Willen lenken. Wie durch magische Gewalt, so klingt auch des Dichters anderes Alterswerk, das »Wintermärchen« aus, wird die Kunst »selbst wieder Natur«, das tote Abbild gewinnt Leben und steigt Hermionen gleich, von der Musik erweckt, leibhaftig zu dem Liebenden herab.

Besprechungen.

A. Schmarsow, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. 9 Abbildungen und 3 Tafeln im Text, dazu eine Mappe mit 18 Tafeln. 175 S. 8°. Verlag B. G. Teubner. 1915.

Eine Ergänzung und zugleich eine Anwendung seiner »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« gibt A. Schmarsow in seinem Werke »Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters«. Schmarsow zeigt auch hier, daß er dem Kreise der Kunsthistoriker angehört, welche die Notwendigkeit einer psychologisch gerichteten Kunstwissenschaft erkannt haben. Es ist ihm als Verdienst anzurechnen, wenn er als einer der ganz wenigen bis zu den »Grundbegriffen« hinabsteigt, um eine eindeutige Terminologie und zugleich das Verständnis für zusammengesetzte Erscheinungen zu gewinnen. Wenn man der Kunstbetrachtung und -beschreibung den Namen einer Wissenschaft streitig machen will, so liegt das wohl vor allem an der sorglosen Art, mit der man einen Wust von Vorurteilen, eine Fülle ungeprüfter Behauptungen über die einfachsten Begriffe in kompliziertere Untersuchungen übernommen hat. Schmarsow steigt als echter Wissenschaftler zu den »ῥιζώματα πάντων« h nab, ohne bei leeren Abstraktionen stehen zu bleiben.

Der erste Teil der »Kompositionsgesetze« gibt eine Grundlegung, in der zunächst eine Orientierung im Raume überhaupt mit Hilfe der Begriffe der Richtung, der Reihung, der Symmetrie und Proportionalität, des Rhythmus, der Sichtbarkeit und Tastbarkeit geboten wird. Ein eigenes Kapitel ist dann der altchristlichen Basilika gewidmet. Es folgt die Behandlung des eigentlichen Gegenstandes, des romanischen Kirchenbaus, eine Anwendung der soeben genannten Begriffe auf konkrete Beispiele, deren Besonderheiten zugleich dargetan werden.

Der wesentlichste Begriff für jede architektonische Komposition und für das Verständnis eines komplizierten Raumgebildes überhaupt ist der Rhythmus. Er ist das gemeinsame künstlerische Wirkungsmittel in Mimik, Musik, Poesie und Architektur. Seine Grundlage ist allein die menschliche Körperbewegung. »... Die Grundlage des Rhythmus ist und bleibt, wie wir eben jetzt gegenüber allzu vorschnellen Seitensprüngen in die Akustik zur Geltung bringen, die menschliche Körperbewegung, der Rhythmus des Ganges, der Betätigung unserer Arme, der Atmung und was sonst unserem beweglichen Organismus an rhythmischer Anlage mitgegeben ward« (S. 87). Um ein Raumgebilde zu begreifen und zu genießen, genügt nicht die genaue Betrachtung des Planes, sondern ein Durchschreiten ist die unerläßliche Voraussetzung. Das Durchschreiten wiederum ist nichts anderes als eine besondere Bewegung; Bewegung aber, so sagt Schmarsow auch hier ganz im Sinne der Rehmkeschen Grundwissenschaft, ist immer Ortsveränderung. Diese ist stets mit einer Richtung zusammengegeben, d. h. in unserem Fall mit einer »Tiefenbewegung von uns aus«. Bei der altchristlichen Basilika bedeutet das: »Die Ortsveränderung der ins Gottteshaus eingetretenen Christen nach dem Ziel im Allerheiligsten drinnen ist ein spontanes Erlebnis; sein Wollen, seine Sehnsucht ergießt sich in diese Bewegungsbahn und verfolgt die gerade Linie des vorgezeichneten Weges in vollster

Übereinstimmung mit sich selbst, solange der pendelnde Gang seiner Beine ungehindert, im Einklang mit dem vorauseilenden Blick seiner Augen, nur ablaufen kann, wie er soll« (S. 9). Die Raumeinheit wird für den Betrachter erst mit, oder genauer gesagt, nach dem Durchschreiten des Gebildes gewonnen. Der Raum setzt sich aus kleineren Räumen zusammen. Ihr wohlgefälliges Zusammenstimmen untereinander und zum Ganzen ist der wesentlichste Faktor für den künstlerischen Genuß am christlichen Gotteshause. Dem Gesichtssinn ist hierbei nach Schmarsow nicht etwa der Vorrang einzuräumen gegenüber der Ortsbewegung. Die von festen Formen wie Säulen und Pfeilern erfüllten oder gebildeten Räume sind nicht wichtiger als die Zwischen- oder »Schalträume«. »Die Zwischenräume zwischen den Säulenstämmen sind die entscheidenden Raumteile, die notwendigen Verbindungen seiner drei Schiffe als Hauptteile der ganzen Raumkomposition« (S. 62). Als Beispiel für die in diesem Sinne der Raumöffnung fortschreitende Entwicklung nennt Schmarsow den Rundbogen über den Säulen, der sehr bald die Stelle des geraden Gebälkes einnimmt.

Für die Psychologie des künstlerischen Genusses einem Raumgebilde gegenüber ist das Buch des Verfassers von hervorragender Bedeutung, weil mit scharfsinniger Beobachtung auf die »rhythmischen und mimischen Werte« hingewiesen wird, die meist über den optischen übersehen oder vernachlässigt werden.

Berlin.

Alfred Werner.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Unter Leitung von G. Habich, H. Wölfflin und P. Wolters herausgegeben von L. v. Buerkel. München, Callwey. 1. u. 2. Vierteljahrsheft 1914—1915, S. 189.

Auch dem, der nicht in naturalistischer Denkweise, mit der sich der pathetische subjektive Idealismus begegnet, im Krieg den Vater und das Maß aller Dinge sieht, auch ihm fällt es nicht schwer, es anzuerkennen: »trotz der Schwierigkeiten, die sich in jetzigen Kriegszeiten den redaktionellen wie technischen Arbeiten bei Herausgabe einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift von der Bedeutung des ‚Münchner Jahrbuchs der bildenden Kunst' entgegenstellen, hat der Verlag ... das Erscheinen der fälligen Hefte ... ermöglicht, und zwar in Reichhaltigkeit und Vornehmheit der Ausstattung ...«

G. Habich erbringt im 1. Teil seiner Studie »Über zwei Bildnisse des Kurfürsten Otto Heinrich von der Pfalz« in methodisch feiner Weise den wohl sicheren Nachweis, daß die Ottheinrich-Büste im Louvre, eine Marmor-Kleinplastik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, nicht den Meistern des Ottheinrich-Baues, nicht den Gebrüdern Abel zuzuschreiben, sondern ein Werk des Joachim Deschler, des Nürnberger »Bildhauer-Conterfetters in Stein«, ist. Den *terminus medius* der Beweisführung bildet die Vergleichnng der Büste mit den »Ottheinrich-Medaillen aus den Jahren 1551 bis 1559«, dieser mit den »Wiener Medaillen mit dem Stein Kaiser Ferdinands an der Spitze« und deren Zuschreibung an Joachim Deschler. Bei letzterem möchte allerdings, obwohl Habich die schwierigen Passagen besonders zu unterbauen bestrebt ist, der Zweifel am ehesten noch einsetzen.

Der Blütezeit bayerischer Kunst wendet sich A. Feulner zu mit seinem Beitrag: Unbekannte Bauten Johann Michael Fischers, in dem er dem Münchener Baumeister, einem der führenden deutschen Architekten des 18. Jahrhunderts, mit den Kirchen in Osterhofen, Schärding, Fürstenzell und Gossenzugen sowie dem Kloster Neuhaus weitere Bauten (cf. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913, S. 46 ff.) zuschreiben kann. Da es sich immer wieder zeigt, »wie wenig noch das Bewußt-

sein, daß ein richtiges Bild deutscher Kunst des 18. Jahrhunderts ohne weitgehendste Berücksichtigung Bayerns undenkbar ist, auch in Fachkreise gedrungen ist«, hat diese Forschung ihren besonderen Wert. Daneben möchte noch das Hinarbeiten des Verf. auf ein gedankliches Erfassen der Logik des Ästhetischen von der Basis des jeweils gegebenen Materials aus hervorzuheben sein.

Eine im heutigen Sammelwesen selbständige Stellung schreibt G. Swarzensky der Privatsammlung Lanz-Amsterdam zu: »Man findet hier nicht die beiden Kategorien, die im heutigen Sammelwesen die Hauptrolle spielen: weder den rekordhaften Clou, noch die bloß gattungsmäßig abgestempelte Qualität ...« Swarzensky schließt an die Besprechung der Quattrocentoplastik der Sammlung durch A. Pit (cf. Münchner Jahrbuch ... 1912) die der Gemälde an: »Sie zeigen dieselbe ausgesprochene Vorliebe für Italien und das Quattrocento ...« Zunächst führt er die Venezianer und ihren Kreis vor: wirklich nach Meister oder Werk *grandes passus extra viam,* z. B. Carlo Crivelli, ein Seltener, Tintoretto, in seiner hier besonders zutage tretenden Frische und Kraft; dann eine Ariadne, in ihrer köstlichen Gegenständlichkeit und künstlerischen Behandlung von ausgeprägter Eigenart und doch noch unbestimmt nach ihrer Herkunft (V. Catena oder Bonsignori?), und Nessus und Deianira, stark in der Komposition, abgewogen in den Bewegungsmotiven, fein in der Stimmung, ebenfalls von noch unbekannter Hand. Doch es hat wenig Wert, sie nur namhaft zu machen.

F. Knapp bringt seine kritische Würdigung der Würzburger Sammlungen (cf. Münchner Jahrbuch ... 1913) mit der Besprechung der Gemälde der außerdeutschen Schulen zum Abschluß: er geht dabei auf das Formale, besonders gerne auf das Koloristische ein, forscht, wo die Zuschreibung noch ganz fehlt oder doch unsicher ist, nach den Meistern oder der Schule, umspannt das Detail mit der großen Linie der Entwicklung im ganzen und in ihrer Differenzierung nach den Problemen, ihren Gestaltern und den nationalen beziehungsweise lokalen großen Zentren. Den Sammlungen Würzburgs fehlen Werke des florentinischen Quattrocento — in dem der Verf, die Glanzzeit der Renaissance sieht — ganz, die Hochrenaissance ist nur schwach vertreten, die klassische holländische Landschaftsmalerei und die Tiermalerei fallen fast ganz aus. Doch finden sich »manche Stücke interessant für die Spezialforschung oder für die Lehrtätigkeit der Dozenten«, z. B. zwei Porträts, die der Verf. als neapolitanisch um 1620 anspricht, während früher und neuerdings wieder das eine, »Cardanus«, keinem Geringeren als Velasquez zugesprochen wurde, wogegen der Verf. mit gutem Grund den starken Kontrapost sowie auch die Malweise, die »zu wenig realistisch in der Bildung« ist, geltend macht. Auch der Name Caravaggio (Schule) anerkennt das Starke des Bildes. In Würzburg darf man Werke von Tiepolo erwarten: von Tiepolo dem Älteren ein breitgemalter Rabbinerkopf, von Tiepolo dem Jüngeren unter anderem eine »Susanna im Bade« mit französischem Einfluß, »besonders bei dem Raffinement und Eleganz des technischen Vortrages«. Die niederländischen Schulen weisen an Gutem mehr auf, freilich nicht aus dem großen 15. Jahrhundert, z. B. »von dem bisher wenig beachteten« Matthias van Plattenberg (1608—1660) »Sturm an der Küste«, von dem seltenen Willem van Diest (gest. 1693) »Seestück« und mehreres andere.

Außerdem noch: H. Stöcklein, Orientalische Waffen aus der Residenz-Büchsenkammer im Ethnographischen Museum, München.

Den Beiträgen sind angefügt die Berichte über die Neuerwerbungen und Veränderungen in den staatlichen Galerien für das Jahr 1914.

München. Georg Schwaiger.

K. Doehlemann, Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Leipzig-Berlin, Teubner. 1916. (Aus Natur und Geisteswelt.) 104 S. Mit 91 Figuren und 11 Abbildungen.

Ist es ein noch nicht völlig geschlichteter Streit, ob die Kunstwerke für den Genuß einer Analyse bedürfen, überhaupt nur vertragen, oder ob sie wie eine Offenbarung zu wirken vermögen, so steht es für die wissenschaftliche Betrachtung und Bearbeitung der Kunstwerke naturgemäß außer Frage, daß sie nur *ratione ac via* ihre Resultate gewinnen kann. Und gehen in der näheren Bestimmung dieser Methode die gelehrten Meinungen sofort wieder auseinander, mag es sich um Kunstgeschichte oder Ästhetik oder Kunstwissenschaft — um den Gesichtspunkt auf die bildenden Künste einzuschränken — handeln, so wird doch unter anderem eines, und ist es gegenüber den prinzipiellen Fragen der Methode auch ein kleines, wohl allseitig gern anerkannt: es ist für den Kunsttheoretiker für jeden Fall recht wünschenswert, daß er auch vielseitige »handwerkliche« Kenntnisse besitze.

Unter diesem Gesichtspunkt sei an diesem Orte oben genanntes Büchlein angezeigt.

Der Gegenstand: die Linearperspektive, bedingt natürlich das Mathematische des Inhalts und der Darstellung. Und es ist sicher gut, daß der Verf. statt »allgemeiner und verschwommener Redensarten« mathematisch »klare Begriffe und Vorstellungen« vermitteln wollte. Aber doch möchte uns scheinen, es wäre für eine Neuauflage wünschenswert, daß der mathematisch entwickelnde Text in direktere Beziehung zu den beigegebenen Abbildungen von Kunstwerken gesetzt würde, und umgekehrt, und das in der Weise, daß das mathematisch Deduzierte regressiv an den Abbildungen aufgezeigt würde. Die auf ihnen eingetragenen Linien sind für den Nichtmathematiker trotz der vorausgegangenen mathematischen Entwicklung im einzelnen Fall vor allem in ihrer Herkunft nicht evident. Außerdem dürfte es viele ästhetisch Veranlagte geben, die mit mehr Nutzen vom Bild ablesen als von einer mathematischen Deduktion lernen. Auf solche Weise würden dann Grundbegriffe wie der des »Augpunktes« und Sätze wie der vom »Fluchtpunkt« oder der »Distanz« nach der einen Seite hin ihre rechte Anschaulichkeit und nach der anderen ihre volle Sicherheit gewinnen.

Es hätte sich wohl auch empfohlen, ins Literaturverzeichnis das eine oder andere Werk von den alten Künstlern aufzunehmen, die sich mit dem Problem theoretisch auseinandergesetzt hatten. Dürers »Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit« ist wohl im Text genannt.

München. Georg Schwaiger.

Schriftenverzeichnis für 1916.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Walzel, O., Plotins Begriff der ästhetischen Form. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S. 186—225.

2. Prinzipien und Kategorien.

Hamann, R., Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 64—78, S. 103—114 und S. 141—154.

Hekler, A., Grundlagen der künstlerischen Darstellung. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S. 172—176.

Lafite, E., Die Unentbehrlichkeit der Kunst. Der Merker VII. Jahrg., S. 428—432.

Mayer, A., Was ist Kunst? Neue Heidelberger Jahrbücher Bd. XIX, S. 160—177.

Zimmermann, E., Kunstverständnis — Möglichkeiten einst und jetzt. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 21—32.

Zoff, O., Rückblick auf den Naturalismus. Die Rheinlande 16. Jahrg., S. 67—69.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes. 111. Heft. Lex. 8°. Straßburg, Heitz. 15 M.

3. Kunst und Natur.

Blümner, H., Die Darstellung des Sterbens in der griechischen Kunst. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S. 1—20.

Jaumann, A., Gartenschönheit. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 82.

Raphael, M., Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 57—62 und S. 131—141.

Stahl, E. K., Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Lichtphänomen in Dürers Apokalypse. 11 Taf., 77 S., 32,5 × 24,5 cm. München, J. J. Leubner. 5 M.

4. Ästhetischer Eindruck.

Schaefer, K., Die Empfindlichkeit des Ohres für Tonhöhenunterschiede und Intervallreinheit. Musikpädagogische Blätter XXXIX. Jahrg., S. 129—133.

Steinhausen, W., Kultur des Auges. Die Lese 7. Jahrg., S. 84—85.

Sterzinger, O., Rhythmische Ausgeprägtheit und Gefälligkeit musikalischer Sukzessivintervalle. Archiv für die Gesamte Psychologie XXXV. Bd., S. 75—125.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Däubler, Th., Über die Kunst im heutigen Italien. Die Aktion VI. Jahrg., S. 104.

Fröhlich, O., Arthur Schnitzlers künstlerische Entwicklung. Der Merker VII. Jahrgang, S. 250—256.

Hasenstein, W., Vom Künstler und von der Form. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 377—392.

Jaumann, A., Das Auge des Malers. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrgang, S. 99—100, S. 216—217 und S. 240—244.

Leichter, O., Die Stoffgebiete Gerhart Hauptmanns. Der Merker VII. Jahrg., S. 161—170.

Liebermann, M., Die Phantasie in der Malerei. 47 S. gr. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 3,50 M.

Liebermann, M., Erscheinung und Phantasie. Kunst und Künstler XIV. Jahrg., S. 215—218.

Mahrholz, W., Der Dichter und die moderne Lebensordnung. Deutsche Monatshefte 16. Jahrg., S. 132—136.

Marcus, H., Böcklins künstlerischer Universalismus. Die Gegenwart Nr. 3, S. 39 bis 42.

Marcus, H., Haltung und Seele in Böcklins Kunst. Die Gegenwart Nr. 5, S. 74 bis 76.

Marcus, H., Mittel und Zwecke in Böcklins Kunst. Die Gegenwart Nr. 6, S. 86 bis 88.

Menz, L., Die sinnlichen Elemente bei Edgar Allan Poë und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters. Die neueren Sprachen Bd. XXIV, S. 1—25, S. 79—101 und S. 139—161.

Raphael, M., Über die Arbeit des Künstlers. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 61—74.

Schneider, A. (Sascha), Mein Gestalten und Bilden. 2. Aufl. 28 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 M.

2. Anfänge der Kunst.

Freyer, K., Zum Problem der Volkskunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 215—227.

Neumann, C., Von ältester deutscher Kunst. Preußische Jahrbücher 163. Bd., S. 305—323.

Nyman, A., Aus der Vorgeschichte der Musik. Der Merker VII. Jahrg., S. 1 bis 11.

Peters, W., Zur Entwicklung der Farbenwahrnehmung nach Versuchen an abnormen Kindern. Fortschritte der Psychol. Bd. 3, S. 150—166, 1915.

Seunig, V., Kunst und Altertum. Ein archäologisches Lesebuch. Mit 1 Karte, 4 Plänen, 1 farbigen und 3 schwarzen Tafeln und 80 Textbildern. 235 S. gr. 8°. Wien, A. Hölder. 4,70 M.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Abbetmeyer, Th., Richard-Wagner-Studien. 276 S. gr. 8°. Hannover, Hahnsche Buchhandlung. 7,50 M.

Abert, H., Johann Joseph Abert (1832—1915). Sein Leben und seine Werke. Mit einer Reihe bisher unveröffentlichter Briefe von Dichtern und Musikern und einem Exkurs über die große französische Oper. Mit 2 Bildnissen. 216 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Berkheimer, Chr., Gedanken über Wesen, Entstehung, Wirkung und Merkmale der Schundmusik. Musikpädagogische Blätter XXXIX. Jahrg., S. 97—99, S. 114 bis 116 und S. 133—135.

Bernfeld, S., Zur Psychologie der Unmusikalischen. Nebst Bemerkungen über

Psychologie und Psychoanalyse. Archiv für die gesamte Psychol. 34. Jahrg., S. 235—253, 1915.

Cohen, H., Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. 115 S. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 3,50 M.

Dahms, W., Schumann. 459 S. und 96 S. Abbildungen und Faksimiles. Lex. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 12 M.

Daninger, J. G., Sage und Märchen im Musikdrama. Eine ästhetische Untersuchung an den Sagen- und Märchenopern des 19. Jahrhunderts. 160 S. 8°. Prag, J. Hoffmanns Wwe. 2,50 M.

Dunlap, K., Time and Rhythm. Psychological Bulletin Bd. XIII, S. 206—208.

Felber, R., Zur Ästhetik des deutschen Liedes. Der Merker VII. Jahrg., S. 244 bis 250.

Fromm, C. J., Musik und Philosophie. Eine musikästhetische Studie. Der Merker VII. Jahrg., S. 132—137.

Gürtel, F., Unbekanntes von Gluck. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 9 bis 11.

Gotthelf, F., Schopenhauer und Richard Wagner. Bayreuther Blätter 39. Jahrg., S. 26—41.

Haas, R., Ein Notizenbuch Karl Maria von Webers aus Prag. Der Merker VII. Jahrg., S. 201—213.

Halm, A., Von Grenzen und Ländern der Musik. 256 S. 8°. München, Georg Müller. 4 M.

Heinitz, W., Experimentelle Untersuchungen über musikalische Reproduktion. Archiv für die gesamte Psychol. Bd. 34, S. 254—276, 1915.

Istel, E., Der Musikdilettant. Der Merker VII. Jahrg., S. 137—139.

Leichtentritt, H., F. Busoni. 117 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 M.

Meller, E., Beethovens Dorothea-Cäcilia. Der Merker VII. Jahrg., S. 17—23.

Mengelberg, C. R., Giovanni Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert. Mit zahlreichen Notenbeispielen. 151 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Möhler, A., Ästhetik der katholischen Kirchenmusik. 2. Aufl. 371 S. 8°. Rottenburg, W. Bader. 4,50 M.

Nagel, W., Die Klaviersonaten von Joh. Brahms. Technisch-ästhetische Analysen. 128 S. 8°. Stuttgart, C. Grüninger. 1,80 M.

Ottmann, F., Akustische Eindrücke im Felde. Der Merker VII. Jahrg., S. 106 bis 107.

Peterson-Berger, W., Richard Wagner und die Musikgeschichte. Der Merker VII. Jahrg., S. 273—285.

Peterson-Berger, W., Die Wurzeln des germanischen Musikdramas. Der Merker VII. Jahrg., S. 353—365.

Pfleiderer, W., August Halm. März 10. Jahrg., S. 212—215.

Praetorius, M., Syntagma musicum. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original, Wolfenbüttel 1619. 257 S. Lex. 8°. Leipzig, E. F. Kahnt Nachf. 12 M.

Stamm, A., Musikverständnis und Musikkritik. Musikalische Rundschau 3. Jahrg., S. 45—47, S. 69—70, S. 77—78, S. 86—87 und S. 94—97.

Storck, K., Max Reger. Der Türmer XVIII. Jahrg., S. 344—348.

Blei, F., Über Wedekind, Sternheim und das Theater. 131 S. 8°. Leipzig, Kurt Wolff. 2 M.

Brahm, O., Kritische Schriften. 1. Bd.: Über Drama und Theater. Herausgegeben

von Paul Schlenther. 2. Auflage. Mit einem Jugendbilde Otto Brahms nach einer Federzeichnung von Emil Heilbut. 487 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 5 M.

Corwegh, R., Über Bühne und Malerei. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrgang, S. 395—397.

Epstein, M., Das Theatergeschäft. Rückblick und Ausblick. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 620—624.

Freude, F., Die Schaubühne der Freiherrn v. Petrasch. 208 S. Lex. 8°. Brünn, C. Winiker in Komm. 5 M.

Glossy, K., Zur Geschichte der Theater Wiens. 334 S. 8°. Wien, E. Konegen. 6 M.

Hagemann, C., Moderne Bühnenkunst. 3. Auflage. 2 Bde. 408 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 6 M.

Hardtmann, G., Kunst und Schablone. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 127 bis 129.

Hasenclever, W., Das Theater von morgen. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 453 bis 456, S. 474—477 und S. 499—502.

Hinsmann, F., Theaterelend und kein Ende? Der Theaterdirektor künstlerischer Leiter oder Unternehmer? Die Rechte und Pflichten des Theaterpublikums. Dezentralisation der Theater. Ein Wort zur Einkehr und Umkehr. 148 S. 8°. Saarbrücken, Ch. Clauß. 3 M.

Kinze, H., Zeitlose Bühne (Berliner Theater — Rundschau). Der Türmer XVIII. Jahrgang, S. 406—411.

Lassally, A., Kinogewerbe und Kinoreform. Umschau Nr. 18, S. 341—344.

Mensch, E., Das Mysterium auf der modernen Bühne. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 19—21.

Schäfer, L., Vom Monumentalen auf der Schaubühne. Die deutsche Bühne 8. Jahrgang, S. 179—182.

Schievelkamp, M., Strindberg in Berlin. Zeit im Bild 14. Jahrg., S. 39—40.

Schmidt Expeditus, P., Theater und Kirche in ihren geschichtlichen Beziehungen. Die Bergstadt 4. Jahrg., S. 137—144 und S. 217—232.

Schumann, W., Von den Aufgaben des Theaters. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 229—232.

Steinhard, E., Luxus der Bühne. Der Merker VII. Jahrg., S. 98—102.

Stössinger, F., »Cagliostro« und das Problem der Spannung. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 4—7.

Voelcker, B., Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 15 Abbild. auf 6 Tafeln. 246 S. 8°. Leipzig, L. Voß. 9 M.

Widmann, Ed., Don Juans Bühnenwallen. Entstehungs- u. Entwicklungsgeschichte. Der Merker VII. Jahrg., S. 121—132.

Wittko, P., Paul Ernst, der Theoretiker der Tragödie. März 10. Jahrg., S. 169—173.

4. Wortkunst.

Blum, O., William Shakespeare. Die neue Zeit 34. Jahrg., S. 84—91.

Blume, W., Neues zur Behandlung von Goethes Getreuem Eckart. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 203—205.

Bode, W., Weib und Sittlichkeit in Goethes Leben und Denken. 343 S. 8°. Berlin, Mittler & Sohn. 4 M.

Böök, F., Deutscher Geist und schwedische Literatur. Süddeutsche Monatshefte 75. Jahrg., S. 513—522.

Bohnenblust, G., Der Wandel der Weltanschauung in der deutsch-schweizerischen Dichtung. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S. 348 bis 366.

Braune, W., Zu Walter von der Vogelweide. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 41. Bd., S. 189—192.

Briese, A., Bismarck im Leben und in deutscher Dichtung. 124 S. 8°. Berlin, G. Grote. 1,50 M.

Briese, W., Shakespeares Julius Cäsar und La Mort de César von Voltaire. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht 15. Bd., S. 253—270.

Bunsen, M. v., Wilhelm und Karoline v. Humboldt in ihren Briefen. Die Grenzboten 75. Jahrg., S. 243—251.

Carlyle, Th., Essays on Goethe. 285 S. kl. 8°. Leipzig, B. Tauchnitz. 1,60 M.

Delbrück, J., Von Thomas Carlyle zu Thomas Mann. März 10. Jahrg., S. 246 bis 251.

Delius, R. v., Chinesische Lyrik. Die Lese 7. Jahrg., S. 378—380 und S. 388 bis 389.

Dibelius, W., Charles Dickens. 525 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 8 M.

Downey, J. E., Emotional Poetry and the Preference Judgment. Psychol. Rev. Bd. 22, S. 259—278. 1915.

Ebhardt, R., Hebbel als Novellist. 151 S. gr. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 3,60 M.

Elster, M. H., Dichterische und unterhaltende Erzählungskunst. Die Grenzboten 75. Jahrg., S. 87—96.

Feldman, W., Die polnische Literatur der Gegenwart. Eine Skizze. 30 S. 8°. Berlin, K. Curtius. 0,80 M.

Fischer, M., Heinrich v. Kleist. Der Dichter des Preußentums. 79 S. 8°. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchh. Nachf. 0,80 M.

Flaskamp, Chr., Die deutsche Romantik. Ein Vortrag aus dem Jahre 1912. 60 S. kl. 8°. Warendorf o. J., J. Schnell. 1 M.

Fränkel, J., Rede über Spitteler, gehalten am 24. April 1915 bei der öffentlichen Spitteler-Feier der Freistudentenschaft der Universität Bern. 28 S. 8°. Bern, A. Francke. 0,80 M.

Friedemann, K., Die romantische Sehnsucht. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 353—363.

Groop, F., Zur Ästhetik und statistischen Beschreibung des Prosarhythmus. Fortschritte der Psychol. Bd. 4, S. 43—79.

Hachtmann, O., Die Hauptwerke der türkischen Literatur. Die Lese 7. Jahrg., S. 51—53.

Hesse, O. E., Fragen der modernen Rhetorik. Die Lese 7. Jahrg., S. 139—140, S. 154—155, S. 165—167, S. 187—188 und S. 203—205.

Horwitz, H., Das Ich-Problem der Romantik. Die historische Stellung Friedrich Schlegels innerhalb der modernen Geistesgeschichte. 111 S. 8°. München, Duncker & Humblot. 3 M.

Jaeck, E. G., Madame De Staël and the Spread of German Literature. New York, Oxford University Preß.

Jostes, F., Ein flämisch-deutscher Dichter Eugeen van Oye. Internationale Monatshefte 10. Jahrg., S. 561—595.

Kober, A., Zur philosophischen Voraussetzung der Literaturwissenschaft (Die Mariendichtung). Logos Bd. VI, S. 76—92.

Kohut, A., Emanuel Geibel als Mensch und Dichter. Mit ungedruckten Briefen,

Gedichten und einer Autobiographie Geibels. Mit einem Bilde Emanuel Geibels. 381 S. 8°. Berlin, Verein der Bücherfreunde. 4 M.

Kurfeß, H., Zu Goethes »Werther«. Ästhetisch-psychologische Untersuchungen zur 1. und 2. Fassung. Archiv für Geschichte der Philosophie Bd. XXIX, S. 192 bis 202.

Landauer, G., Friedrich Hölderlin in seinen Gedichten. Die weißen Blätter 3. Jahrg., S. 183—214.

Levin, P., Die dänische Literatur der Gegenwart. Süddeutsche Monatshefte 13. Jahrgang, S. 569—578.

Leyen, F. v. d., Deutsche Mythologie. Der Panther 4. Jahrg., S. 351—358.

Linden, O., Franz Grillparzer. Zum 125. Geburtstage des großen Dichters, 15. Januar 1791. 40 S. 16°. Camburg, R. Reitz. 0,20 M.

Lissauer, E., Über Franz Werfel. Das literarische Echo 18. Jahrg., S. 535—546.

Litzmann, B., Goethes »Euphrosyne«. Ein Erlebnis und seine Gestaltung. Deutsche Rundschau 42. Jahrg., S. 414—438.

Moepert, A., Rübezahl im Lichte seines Namens. Ein Beitrag zur deutschen Wortforschung und Sagenkunde. 123 S. 8°. Breslau, Schlesische Buchdruckerei, Schottländer. 1,50 M.

Morsbach, L., Zur Charakteristik der Persönlichkeit Shakespeares. 27 S. Lex. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 0,40 M.

Müller (Stralsund), Neues zu Goethes Faust. Pädagogische Warte 23. Jahrg., S. 359—365.

Müller-Freienfels, R., Der Dichter in der Literatur. Das literarische Echo 18. Jahrg., S. 1106—1111.

Petsch, R., Nordische Volksmärchen. Die Grenzboten 75. Jahrg., S. 27—32.

Petsch, R., Staat und Vaterland in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Der Panther 4. Jahrg., S. 421—442.

Petsch, R., Volksmärchen der Bulgaren. Die Grenzboten 75. Jahrg., S. 28—32.

Petsch, R., Schillers »Freigeisterei der Leidenschaft« und »Resignation«. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S. 337—347.

Petzet, E., Briefe von Jakob Burkhardt und Paul Heyse. Deutsche Revue 41. Jahrgang, S. 41—57.

Rosenthal, F., Der Schauspieler in der Literatur. Das literarische Echo 18. Jahrg., S. 722—727 und S. 799—806.

Scheid, N., Wert Schillers für unsere literarische Erneuerung. Stimmen der Zeit 46. Jahrg., S. 248—263.

Schmied, M., Emil Strauß und die badische Dichtung. Die Schaubühne XII. Jahrgang, S. 150—154.

Schulze-Berghof, P., Germanisch-dichterische Monumentalkunst. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 63—70 und S. 113—119.

Storm, Th., Briefe an seine Frau. Herausgegeben von Gertrud Storm. 196 S. mit Figuren, 2 Bildnissen und 1 Tafel. 8°. Braunschweig, Westermann. 4,50 M.

Strecker, K., Nietzsche und Wagner. Das literarische Echo 18. Jahrg., S. 407—410.

Thiele, G., Die Poesie unter Domitian. Hermes 51. Bd., S. 233—261.

Walzel, O., Schicksale des lyrischen Ichs. Literarisches Echo 18. Jahrg., S. 595 bis 599 und S. 675—683.

Walzel, O., Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens. 119 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 1,20 M.

Willige, W., Klassische Gestaltung und romantischer Einfluß in den Dramen Heinrichs v. Kleist. 91 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 2 M.

Wolf, H., Franz Werfel. Der Merker VII. Jahrg., S. 73—75.
Zoff, O., Der deutsche Erzähler. Der Merker VII. Jahrg., S. 192—194.

5. Raumkunst.

Avenarius, F., Poelzig. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 220—221.
Brummer, C., Züge der dänischen Baukultur. Süddeutsche Monatshefte 13. Jahrg., S. 565—569.
Dettloff, F., Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab. Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Kleinarchitektur und Plastik — insbesondere auch zur Vischer-Frage. 98 S. Lex. 8°. Posen, St. Adalbertdruckerei und Buchhandlung. 10 M.
Doebber, A., Heinrich Gentz, ein Berliner Baumeister um 1800. 88 S. 36,5 × 27,5 cm. Berlin, Carl Heymann. 24 M.
Dreiling, R., Die Basilika von St. Quentin, ihre Geschichte und ihr Charakter. 71 S. gr. 8°. Bremen, F. Leuwer in Komm. 1,50 M.
Gaebel (Kassel), Krieg und Krieger in der bildenden Kunst. Kunstgewerbeblatt 27. Jahrg., S. 168—176.
Schacht, R., Vom Kulturwert des Architekturstudiums. Die Grenzboten 75. Jahrg., S. 408—413.
Schmitz, W., Die kirchlichen Barockbauten in Metz. 28 S. mit 20 Tafeln und 24 Abbildungen. Lex. 8°. Düsseldorf, L. Schwann. 3 M.
Silva-Tarouca, K. v., Das Apostelgrab von S. Sebastiano. Die neueste archäologische Entdeckung im ältesten christlichen Rom. Stimmen der Zeit 90. Bd., S. 555—562.
Waldschmidt, W., Grabmalkunst. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 327—330.

Eberstadt, R., Zur Geschichte des Städtebaues. Kunst und Künstler XIV. Jahrg., S. 419—433 und S. 475—491.

6. Bildkunst.

Bahr, H., Expressionismus. 170 S. 8°. München, Delphin-Verlag. 3 M.
Bie, O., Edvard Munch. Licht und Schatten Nr. 10.
Biehl, W., Der Meister von Castel Sardo. Ein Beitrag zur Geschichte der sardischen Malerei im 15.—16. Jahrhundert. Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz II. Bd., S. 118—148.
Breuer, R., Paul Cézanne. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 58—60.
Breuer, R., Leibl. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 8—9.
Brieger, L., Lesser Ury und sein Werk. Licht und Schatten Nr. 8.
Budzinski, R., Radierungen auf Linoleum. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrgang, S. 12—13.
Doering, O., Der Weg zur Monumentalmalerei. Allgemeine Rundschau Nr. 23, S. 411—412.
Fischel, O., Raffael und der Apollo vom Belvedere. Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz II. Bd. S. 90—102.
Fries, H. de, Versuch einer Analyse der Linienstile (Gotik und Rokoko). Deutsche Monatshefte 16. Jahrg., S. 13—21.
Gorm, L., Adolf Schinerer. Sein graphisches Werk. Mit einer Einleitung von Dr. Hans M. Sauermann. 144 S. 8°. München, Graphik-Verlag München. 1 M.

Hancke, E., Moderne holländische Malerei. Kunst und Künstler XIV. Jahrg., S. 163—174.

Hartlaub, G. F., Kaspar Friedrich und die Denkmalsromantik der Freiheitskriege. Zeitschr. für bildende Kunst 51. Jahrg., S. 201—213.

Kreitmaier, J., Charaktertypen neuer deutscher Kunst. 1. Leo Lamberger. Stimmen der Zeit 90. Bd., S. 386—429.

Kreitmaier, J., Charaktertypen neuer deutscher Kunst. 2. Matthäus Schiestl. Stimmen der Zeit 90. Bd., S. 572—589.

Lehmann, W., Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der anderen Parabeln Christi. 111 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. 2,50 M.

Mayer, A. L., El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli, genannt el Greco. 64 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 4 M.

Picard, M., Das Ende des Impressionismus. 76 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 2,50 M.

Scheffler, K., Adolf Menzel. 217 S. gr. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 12 M.

Steinbrucker, Ch., Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst. 267 S. mit 64 Abbildungen und 20 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, Borngräber. 6 M.

Sybel, L. v., Das Werden der christlichen Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXXIX, S. 118—129.

Thiis, J., Die moderne Kunst in Norwegen. Süddeutsche Monatshefte 13. Jahrg., S. 609—619.

Weltis, A., Briefe. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. 330 S. mit 1 Bildnis. 8°. Zürich, Rascher & Cie. 5,35 M.

Wickenhagen, S. E., Geschichte der Kunst, mit einem Anhang über die Musikgeschichte. 14., vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet von Prof. Dr. Herm. Uhde-Bernays. 381 S. mit 21 Kunstbeilagen und 367 Abbildungen im Text. Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. 6 M.

Wulff, O., Gegen die Herabsetzung der Renaissance. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 131—135.

Bode, W. v., Luca Della Robbia und sein neuster Biograph. Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz II. Bd., S. 71—80.

Bröcker, P., Kleineisenkunst. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 61—63.

Escherich, M., Das Christusideal in der altdeutschen Plastik. Der Türmer XVIII. Jahrg., S. 49—56.

Fries, H. de, Die werdende Form. Deutsche Monatshefte 16. Jahrg., S. 121—129.

Habich, G., Die deutschen Medailleure des 16. Jahrhunderts. Mit 12 Tafeln und 18 Textabbildungen. 190 S. Lex. 8°. Halle a. S., Münzhandlung A. Riechmann & Co. 24 M.

Hildebrand, A. v., Über Michel Angelos spätere Plastik. Süddeutsche Monatshefte 13. Jahrg., S. 273—278.

Ziegler, L., Etliche Leitsätze über nichtmalerische Plastik. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 80—83.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Amann, R., Grabstätten unserer Krieger. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 338—340.

Amersdorffer, A., Der Krieg und die Kunst. 13 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,60 M.

Bab, J., Die Kriegslyrik von heute. Das literarische Echo 18. Jahrg., S. 863—868 und S. 924—929.

Bie, O., Unsere Liebe zu Mozart. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 377—381.

Bode, W. v., Das Ausscheiden der großen Kunstsammler alten Stils und ihr Nachwuchs in den Vereinigten Staaten. Die Kunst für Alle XXXI. Jahrg., S. 295 bis 298.

Bodenstedt, H., Rückkehr zur deutschen Kunst. Zeit im Bild 14. Jahrg., S. 133 bis 136.

Bolze, W., Neue belletristische Kriegsliteratur. Die Gegenwart Nr. 26/27, S. 399 bis 401.

Brandt, G. und Lehmann, O., Über die Aufgaben der Museen. Die Tat VIII. Jahrg., S. 61—67.

Breuer, R., Die Kunst nach dem Kriege. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 127—132.

Daniels, E., Amerikanische Kriegsliteratur. Preußische Jahrbücher 163. Bd., S. 407 bis 427.

Daskaljuk, O., Tolstois politische Sendung. Konservative Monatsschrift 73. Jahrg., S. 689—694.

Dunin-Borkowski, St. v., Der Bildungswert des Grammophons. Stimmen der Zeit 46. Jahrg., S. 128—136.

Eisler, M., Die neuere Kriegsmalerei in Österreich. Die Kunst für Alle XXXI. Jahrgang, S. 197—204 und S. 238—244.

Fechter, P., Wege zur Kriegskunst. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 475—478.

Fehr, B., Das heutige England im Bilde der englischen Literatur. Internationale Monatshefte 10. Jahrg., S. 851—865.

Felner, K. v., Zeit und Kunst. Das literarische Echo 18. Jahrg., S. 730—732.

Gaulke, J., Deutsche Mode. Gegenwart Nr. 24/25, S. 382—385.

Grau, G., Hundert Jahre norwegischen Geisteslebens. Süddeutsche Monatshefte 13. Jahrg., S. 619—632.

Grautoff, O., Die französische Literatur über die Zerstörung der Kirchen und Baudenkmäler. Die Kunst für Alle XXXI. Jahrg., S. 348—354.

Groeper, R., Nietzsche und der Krieg. Die Tat VIII. Jahrg., S. 25—38.

Hatzfeld, J., Das deutsche Volkslied nach dem Kriege. Soziale Kultur 36. Jahrg., S. 442—458.

Hellwig, A., Krieg und Lichtspielwesen. Konservative Monatsschrift 73. Jahrg., S. 636—640.

Jakob, G., Freiheitsberaubung und Dichtung. Das literarische Echo 18. Jahrg., S. 856—860.

Kleinpeter, O., Künstlerische Geschmackszentrale. Der Merker VII. Jahrg., S. 326 bis 330.

Kraft, S., Das Schicksal der deutschen Kunst. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 77 bis 82.

Löhmann, Musik im Operationssaal. Die Umschau Nr. 22, S. 421—422.

Marsop, P., Der Weltkrieg und die deutschen Bühnen. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 215—220.

Mello, A., Die Kriegslyrik der deutschen Arbeiter. Die Grenzboten 75. Jahrg., S. 217—224.

Merk, M., Kriegslyrik — und kein Ende. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 54—56.

Michel, W., Kunst — Patriotismus. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 401—410.

Muthesius, H., Kommende Kriegerdenkmäler. Deutsche Monatshefte 16. Jahrg., S. 177—179.

Muthesius, H., Heimatkunst und Einheitsform. Dekorative Kunst 19. Jahrg., S. 159—165.

Nicolaus, P., Klassiker und Gegenwart. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 51 bis 54.

Overmans, J., Literarische Pflichten unserer nächsten Zukunft. Stimmen der Zeit 90. Bd., S. 63—73.

Overmans, J., Hamlet, Don Quijote, Deutschland. Stimmen der Zeit 46. Jahrg., S. 38—46.

Schultz-Gora, O., Die deutsche Romantik und der Krieg. Internationale Monatshefte 10. Jahrg., S. 733—751.

Spanuth, A., Wagner im Kriege. Signale für die musikalische Welt 74. Jahrg., S. 185—186.

Stadelmann, H., Unsere Zeit und ihre neue Kunst. 28 S. kl. 8°. Berlin, Der Zirkel. 0,80 M.

Sternfeld, R., Richard Wagner und der heilige deutsche Krieg. 63 S. 8°. Oldenburg, Gerh. Stalling. 1 M.

Stein, O. Th., Der Krieg im Kino. Die Gegenwart Nr. 3, S. 42—44.

Teßmer, H., Realismus, Impressionismus und Krieg. Konservative Monatsschrift 73. Jahrg., S. 641—644.

Wengraf, P., Kultur, Kunst und der Krieg. Ein Nachwort zu einem Vorspiel. 71 S. Lex. 8°. Wien, Konegen. 1,70 M.

Westheim, P., Von der Gesinnung in der Architektur und Kunstgewerbe. Dekorative Kunst 19. Jahrg., S. 181—187.

Wieber, W., Die politischen Ideen in Heinrich v. Kleists Hermannsschlacht in ihrem Zusammenhang mit den Zeitanschauungen. Konservative Monatsschrift 73. Jahrg., S. 666—673.

Wolzogen, H. v., Festliche Kunst. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 21—26 und S. 55—59.

Worringer, W., Künstlerische Zukunftsfragen. Kunst und Künstler XIV. Jahrg., S. 259—264.

Zoff, O., Die Angst um die Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 77—81.

8. Neue Zeitschriften.

Der Bildermann. Steinzeichnungen fürs deutsche Volk. Herausgegeben von Paul Cassirer, Berlin. April 1916 bis März 1917, 24 Nummern. Einzelne Nummer 30 Pfennig.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Winter-Halbjahr 1916—17.

I.

Berlin: v. Luschan, Kunst der Naturvölker 1stündig.
Herrmann, Theaterkunst 1stündig.
Kretzschmar, Sinfonie 4stündig.

Bonn:

Breslau: Schneider, Musikalische Satzlehre (III. Formenlehre) 1stündig.

Erlangen:

Frankfurt: Schultze, Bespr. ästhet. Grundfragen 2stündig.
Cornelius, Philos. Seminar: Abt. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissenschaft 1stündig.

Freiburg i. Br.: Cohn, Philos. Bespr. über Kants und Schillers Ästhetik.
Mehlis, Philosophie der Kunst.

Gießen:

Göttingen:

Greifswald: Schmekel, Ästhetik 2stündig.

Halle: Menzer, Philosoph. Übungen zur Ästhetik der deutschen Klassiker 2stündig.
Geißler, Ästhetik der Dichtkunst als Grundlage der Vortragskunst 1stündig.

Heidelberg:

Jena: Dinger, Die Lehre vom Tragischen und die Technik der Tragödie 1stündig.
Dramaturg. Privatseminar: Analyse ausgewählter Dramen älterer und neuerer Zeit und Anleitung zur Ausfertigung von Regieplänen 2stündig.
Nohl, Einleitung in die Geschichte der Ästhetik 1stündig.

Kiel: Deußen, Psychologie und System der Philosophie (als dritter Teil: Ästhetik) 4stündig.

Königsberg:

Leipzig: Schmarsow, Kunstphilosophie als Kulturwissenschaft 2stündig.

Marburg: Hamann, Ästhetik 2stündig.

München: Wölfflin, Technik der Beschreibung von Kunstwerken 1½stündig.
Kutscher, Übungen zur Geschichte der Dramaturgie 2stündig.
Übungen in literarischer und dramatischer Kritik 2stündig.
Rhetorik und Vortragskunst 2stündig.
Fischer, Alois, Ästhetik der Architektur, des Kunstgewerbes und der Zierkunst.
Ettlinger, Allgemeine Geschichte der Ästhetik 4stündig.
Übungen zur Geschichte der Ästhetik 1stündig.

Münster:

Rostock: Utitz, Die Prinzipien der Kunstentwicklung 2stündig.

Straßburg:

Tübingen:

Würzburg: Marbe, Anleitung zu wissenschaftlichen (auch ästhetischen) Arbeiten 48stündig.
Knapp, Formen und Gesetze bildnerischer Gestaltung, eine Anleitung zum künstlerischen Sehen 1stündig.

II.

Graz: Egger, Einführung in die Kunstgeschichte und ihre Methoden 2stündig.

Innsbruck:

Prag: Daninger, Die musikalischen Formen 1stündig.

Wien: Strzygowski, Systematische Kunstforschung I: Formprobleme 2stündig.

Übungen für Anfänger: Methodenlehre von Werken Dürers 1stündig.

Kunsthistor. Seminar: Religiöse Kunst, systematisch betrachtet 2stündig.

Tietze, Einführung in die Hauptprobleme der Kunstentwicklung 2stündig.

Lach, Entwicklungsgeschichte der musikalischen Architektonik 2stündig.

III.

Basel:

Bern:

Zürich: Eleutheropulos, Allgemeine Ästhetik 2stündig.

Schinz, Übungen zur Ästhetik 1stündig.

V.

Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes.

Von

Helene Herrmann.

(Fortsetzung.)

Die Erscheinungsform der Helena.

Als wir die Bedeutung der Helenagestalt im Werke betrachteten, suchten wir die innere Verbindung auf zwischen dem Gretchenerlebnis und dem Helenaerlebnis. Wir glaubten sie zu finden: Gretchen ist das Wesen, das Faust zuerst, sein Innerstes aufwühlend, gewiß macht, sein Allheitsstreben könne von keinem, auch dem erfüllendsten irdischen Erlebnis je gesättigt werden, und das ihn dann in solchem Erleben zuerst ganz dem Irdischen verschmelzt. Helena dagegen ist es, die ihm bei hellem Erdentag das Göttliche der Erscheinungswelt offenbart. Sie ist »Gestalt aller Gestalten«, sie verbürgt, nur weil sie ist, den Sinn, den Geist, die Göttlichkeit des irdischen »Hier«.

Dieses Erlebnis bedroht ihn nicht wie jedes andere mit der Gefahr, daß er für irgend ein Irdisch-Einzelnes, bei ihm verweilend, seine Vollendung und damit den Weg ins Göttlich-Ganze aufgäbe. Denn Helena ist ja sofort *sub specie aeterni* erschaut, und sie entschwindet, nachdem sie ihn gewiß gemacht hat, daß sein Leben, wie alles irdische Leben der Vollendung fähig ist.

Im Anschauen, Gewinn und Verlust dieser irdisch leibhaften Erscheinung des göttlichen Bildnertriebes vollzieht er seine heilige Hochzeit mit dem Sinn der Welt. Nun darf er ablassen vom ruhelosen Trieb, allerfahrend sich aufzuweiten zu einer Welt, da ihm ja nun der Sinn des Lebens unverlierbar eignet. Nun kann er in selbstgewähltem Verzicht und selbstgewollter Begrenzung einen Erdenaugenblick sinnbildlich nehmen für seine Vollendung. Es ist der Augenblick, in dem er seinen tiefsten Trieb, die grenzenlose Bewegung aus dem Ich in die Welt selber verlegt, in eine Gesamtheit, die ihn, an ihrem Leben tätig schaffend, durch die Aeonen weitertrage. Er hat nun erkannt, wie tief sein innerer Trieb, der ihm so lange nur ein Verhängnis voll Widerspruches schien, das rastlose Weiterschreiten — unbefriedigt

jeder Augenblick —, wie tief er in Einstimmung ist mit dem Unendlichen, da ja auch dies unerschöpflich weitertreibende Bewegung im Endlichen ist. So kann er nun seinen Instinkt, nie zu verweilen, in all den Augenblicken, die er doch nie entbehren kann, verstehen als eine Form, als seine Form dieses bewegten Triebes, der »alles bildet, alles regt«. Die Gestalt seines Ich hat er endgültig aufzubauen gehabt in all diesen voll-erlebten irdischen Augenblicken, deren jeden er überwachsen mußte, und so konnte er selbst zu einer der Gestalten des Ganzen werden. Nachdem er so diese seine Form als auch gotthaft erfaßt hat, ist es möglich, daß er sie bewußt und vertrauend der Erde wieder an ihr schaffendes Herz legt, damit sie mit jenen Generationen, denen er Räume zu steter Wirksamkeit eröffnete, die er unter das wenn auch gewandelte Gesetz seines Wesens stellte, ihr Werk weiter wirke. Nun bedarf es der individuellen Form nicht mehr, damit die Form seines Selbst unverloren bleibe. — Daß er so die Spur von seinen Erde-Tagen verewigt, auf menschlich-sittliche Weise den göttlichen Bildnerwillen noch einmal wiederholend, den er als den bewußtlos wirkenden Sinn der Erde erkannt hat, das vermochte er nur, weil ihm in Helena sich dieser Sinn sinnlich offenbart hat.

Suchten und fanden wir aber solch eine Verbindung zwischen dem, was Gretchen, und dem, was Helena im Faustschicksal bedeutet, so bleiben wir uns immer bewußt: wir haben hier eine Verknüpfung von Bedeutungen aufgezeigt, die einzig in der Idee des fertigen Werkes sich darstellt. Ganz unvergleichbar aber bleiben die Gestalten selbst, bleiben Gretchen und Helena.

Gretchen ist eine seelisch-leibliche Lebenseinheit, sie wird uns offenbar als bewegtes menschliches Leben. Helena ist Gehalt an Menschentum, sie wird uns dargeboten als ruhende Erscheinung. Gretchen erleben wir, indem wir in die ständig wachsende Bewegung einer Seele hineingezogen werden, Helena, so weit dies das Wort vermag, indem etwas der Sichtbarkeit Ähnliches für unser inneres Anschauen aufgebaut wird.

Dieser fundamentale Unterschied hängt nun zusammen mit Grundunterschieden in der Gesamtform des Ersten und des Zweiten Teiles: es zeigt sich hier eben, daß der Erste Teil bei allen Verschiedenheiten doch noch in der Linie des Shakespeareschen Dramas liegt, indes der Zweite eine völlig neue Gestaltung bedeutet, gegründet auf ein ganz besonderes Welt- und Menschengefühl. Weltschichten, so fanden wir, sind es, mit denen der Zweite Teil des »Faust« komponiert; eine Weltschicht ist es auch, die mit Helenas Bild heraufgehoben wird, nur eben, daß diese Weltschicht als einzige um eine bestimmte Gestalt zentriert ist, im Gegensatz zu den andern mehr polyphonen, schimmern-

den Gestaltensphären, denen sie sich anreiht. Was aber bedeutet denn hier »Weltschicht«, »Welt«? Im Vergleich zu dem, was »Welt« in Shakespeares Drama bedeutet?

»Welt« ist bei Shakespeare das Lebensganze, das sich hundertfach auseinanderfaltet. Wir fühlen es an jedem Punkte durchfüllt und durchglüht von der schaffenden Gewalt. Wir empfinden es als Auswirkung des Kosmos. Von diesem aber wird nie anders gesprochen als eben in seinen »lebendigen Metaphern«, in den Einzelwesen, die sich lebend allseitig auswirken. Jedwedes Menschliche, das da aus dem schaffenden Kern immer wieder hervordrängt (und im Menschlichen ist ja für Shakespeare die Welt gegeben), ist bis an den Rand glühend von eigenstem persönlichen Leben und trägt mit sich in aller Fülle die Atmosphäre seiner überpersönlichen Umwelt. Im Raum aber, der nirgends gestaltenleer ist, trifft an jedem Punkt ein solches mit allen Fibern Seiende auf ein anderes, das nicht minder lebend und seiend ist. Jedes fordert, indem es immer ganz da ist, das andere heraus, mehr sich selber zu gleichen; so macht Leben dem Leben den Raum streitig. Aus der Quelle der Wirklichkeit selber nährt sich so unablässig die Form des Daseins, die Shakespeares Drama ausdrückt: der Kampf welthaltiger Wirklichkeiten. Welthaltig sind sie alle, nur freilich in verschiedener Dichte; Wesen wie Lear und Antonius haben eine unbeschränktere Realität und damit eine höhere kosmische Würde als andere; aber sei diese Welt in sich noch so vielfältig gestuft, solche Stufung bedeutet keineswegs Steigerungsformen, die nun erst einen ganz bestimmten Sinn der Wirklichkeit erschlössen. Denn keinen anderen Sinn und keine höhere Rechtfertigung hat und braucht diese Welt als eben Welt zu sein: das Allauswirkende, das an jedem Punkt anders und überall ganz lebendig seiend lebt. Hier steht nicht ein bestimmt-gefärbter geistiger Sinn als einmalige Deutung der so unerschöpflich verschiedenen Erscheinungen, in denen der Weltkampf auftritt.

Für den Geist, der dieses Werk schuf, sind Weltsein und Weltsinn nicht auseinandergetreten, ihm sind Kosmos und Logos fraglos eines. Jeder Frage nach einer Einheit des Vielen, die erst zu finden wäre, ist dieses Weltempfinden durch sich selber enthoben, durch seine urtümliche Wucht. Die »Welt« dagegen, die der Zweite Teil des »Faust« in jenen weit entfalteten Lebensschichten darstellt, drückt eine andere geistige Einstellung aus und ist damit ein völlig anderer Gegenstand.

Diese Weltschichten sind nicht da als rein sich auswirkende tätige und selbstgenügsame Lebendigkeiten, sie sind vielmehr da als Gehalt, und sie sind da in Relation auf einen Menschengeist, den Geist Fausts,

der durch sie hindurchgeht und von ihnen gewandelt wird. Ein anderes Weltgefühl, ein anderes Menschengefühl erzeugte diese Form. Indem hier »Welt« erscheint, ist sie sofort da als Bedeutung, die der Geist, um einen Sinn des Weltganzen bemüht, an ihr dargestellt finden könnte. Es erscheinen in diesen Weltschichten »bedeutende« Typen des Daseins. Das nun führt auf die besondere geistige Form, die hier gestaltet. Dem jungen Goethe wurde ja auch jedes Erleben kosmisch durch die Grenzenlosigkeit, mit der er empfand. Wir haben bei den Jugendgedichten seit der Straßburger Zeit die Empfindung, es gehe da in jedes dargestellte Gefühl hinein wie in eine unauslotbare Tiefe. Damit wird jeder dieser unbedingten und grenzenlosen Zustände zu einem Ahnen und Anklingen des unendlichen Lebens. Aber eben nur zu einem Ahnen und Anklingen. Gerade im Bewußtlosen und »Ahndevollen« liegt ja der einzigartige Zauber dieser Dichtung. Den reifen Weisen, der ein Leben verwandt hat, inne zu werden, wie die schaffende Unendlichkeit sich in den endlichen Phänomenen hervorbringend zugleich darstellt und begrenzt, muß jedes Irdisch-Einzelne sogleich hinweisen auf das »Ewig-Eine, das sich vielfach offenbart« [1]).

Wir greifen irgend ein Beispiel aus dem »Faust« heraus. Wie steht in den Elfenchören des Anfangs die Nacht da von Dämmerung zu Dämmerung? Man glaubt, nie so gewußt zu haben, was »Nacht« ist: ihren vollen naturhaften Gehalt, ihre menschlich-dauernde Bedeutung. Wie sie ist: nicht eine Nacht, nicht das wechselnde Wunder der Nächte, sondern das Immerwiederkehrende des Nachtseins, das in all seinen einzelnen Erscheinungen wirkende Bild und Ziel. Von den Nebelhüllen der Dämmerung bis zum neuen Tagesblick. Und das was sie ewig gültig den Menschen bedeuten soll, vom lösenden, hüllenden Einwiegen der ersten Dämmerung, wenn sie dem Herzen »Kindesruh« gibt, bis zum weckenden Leben der zweiten, die den noch Schlummernden schon den Tag vorfühlen macht. Man braucht nur an solche Verse zu denken, um sogleich zu fühlen: was dieses Gesicht des Lebens schuf, war nicht nur der denkende Geist, der bis zur Weisheit reifte, sondern doch auch das schauende Auge und

[1]) Vgl. hierzu Gundolf a. a. O. S. 669 über die Gedichte »Selige Sehnsucht« und »Wiederfinden«: »Die Heftigkeit der Jugend lebt wieder in ihnen auf, ein reiner Erlebnis-lyrismus wie nur je in der Ganymed- und Werther-zeit, und doch könnten sie nicht von einem jungen Menschen verfaßt sein. Ihr Dichter muß das All durchmessen und erkannt haben ... In der Jugend offenbart sich ein großes Herz, dem seine Erschütterung zur All-erschütterung wird ... die Welt wird im schöpferischen Gefühl ahnend vorweggenommen; aber hier ist sie schon durchdrungen vom wissenden Auge eines Greises, und all sein Wissen wirft er nun zurück als Brennstoff in den glühenden Augenblick.«

das bewegte und gestaltende Gemüt, das sich ein wahrhaft gelebtes Leben hindurch mit Weltgehalt gefüllt hat. Daher ist nun jedes erschaute Phänomen gerade in dem Sinnlichsten und Besondersten, das diese unendlich erfahrenen Sinne so vollendet aufnehmen, sogleich ein Bild der reinen Urgestalt, die allen hierhergehörigen Erscheinungen zugrunde liegt. Und sofort steht mit dem sinnlich vollkommenen Bilde auch die tiefe, bleibende, geistig-seelische Bedeutsamkeit da, die jedes Phänomen hat, heiße es wie es wolle, Morgen oder Nacht, Ruhe oder Bewegung, sei es ein Naturvorgang, sei es ein rein Menschliches.

Wenn nun aber wie im Zweiten Teil des »Faust« nicht nur einzelne Daseinszustände heraufgehoben werden, sondern ganze Lebensschichten, die viele Vorgänge und Erscheinungen umfassen und auf ihre besondere Art formen, so fordert jene geistige Form auch hier, daß sie vor allem als Gehalt erscheinen. Damit ist gesagt: in ihrem gesamten Zusammenklang gestalten sie weniger ein Weltbild als einen Weltsinn. Mehr oder weniger dichten und gewichtigen Lebens — abgestuft nach ihrer kosmischen Schwere wie etwa die Hofwelt, die Klassische Walpurgisnacht, Helenas Reich — gestalten sie eine Wertskala, eine Stufenfolge in den Offenbarungen des einen Lebens. Der Geist, der sie schafft, schaut immer auf das Weltganze, wenn er Weltgehalt von verschiedener Art hinstellt, aber er sieht um einen Grad weniger irdisch gefüllt, um einen Grad vergeistigter als Shakespeare. Er hat eine beherrschende, inhaltgefüllte Weltvision, unter der er konzipiert und mit der er gleichsam zwischen uns und die Lebensfülle tritt, die sein Werk darstellt, uns ein für allemal in einem bestimmten Sinne sagend:

»Wie es auch sei, das Leben, es ist gut.«

Er stellt nicht den Kosmos dar, den der Logos durchstrahlt, sondern seine Erfassung des Logos am kosmischen Stoff. Nicht etwa den Weltsinn in Begriffen, vielmehr in Gestalten, aber diese selbst sind doch gleichsam durchscheinender an Bedeutsamkeit, und darum auch verklärt sich ihr irdischer Leib so leicht in Sinn und Bedeutung, darum steht das Allegorische immerfort so nahe und wird damit die Grenze des rein Dichterischen überschritten.

Denn dieser Geist hat die Frage gestellt nach dem Sinn der Welt, nach der Harmonie der Gegensätze, der Einheit des Vielen, der Stufenfolge der seienden Dinge als Werte und Bedeutungen — und er hat eine Antwort. Aus der Gewißheit dieser Lösung heraus, ja, aus ihrer Seligkeit ist ja das »Welthafte« des Werkes gekommen, und über aller körperlichen Gestaltung tönt es noch einmal lyrisch in der Geistermusik des Himmelsepilogs, wo in einer nie dagewesenen Weise Begriff und Sinn unmittelbar zu Klang wird.

Aber es ist eine Frage und eine Antwort. »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«, das ist der Friede über dieser großen Frage. Und deshalb die Erscheinungsform aller jener Weltschichten: daß sie Sinn und Bedeutung noch mehr sind als reines Sein, daß sie nicht so sehr Weltfülle geben als Weltgehalt[1]).

Nun aber nannten wir noch einen zweiten Grund dieser Gestaltung: das besonders diesem Werk zugrunde liegende Menschengefühl.

Jene Weltschichten sind ja sofort als relativ gegeben zu einem Menschengeiste, auf den sie wirken und an dem sie bilden.

Das Leben Fausts darf man einen großen Bildungsvorgang nennen. Das Wort »Bildung« deckt das, was geschieht, mehr als die Worte »Werden«, »Entwicklung«, deren wir uns an anderer Stelle bedienten, um einen anderen Gegensatz zu Shakespeares Drama anzusprechen. Denn dies Wort enthüllt erst den doppelten Sinn, den »Werden« für Goethe hat: die Entfaltung einer eingeborenen Form im Wechselspiel mit der begegnenden und bedingenden Welt und zweitens die bewußte und wählende Anwendung der Entwicklungsbedingungen zum Zwecke der Wachstumsförderung. Bildung, das ist Wachstum und Erziehung — beide Worte nach ihrem weitesten Umfang genommen. Und in diesem doppelten Sinne ist der Zweite Teil des »Faust« die Darstellung eines großen Bildungserlebnisses[2]).

---

[1]) Was sich uns rein aus einer Vergleichung zweier verschiedener dichterischer Gestaltungen ergab: aus der Vergleichung von Shakespeares Drama mit dem »Faust«, das bestätigt sich in einem größeren und andersartigen Zusammenhange, auf den unser Blick zunächst nicht eingestellt war. Goethes Entwicklung wandelt den Gestalter unendlicher Lebensbewegung in den Gestalter festgegrenzter und überschaubarer Bedeutungen. Gundolf zeigt diese Wandlung im ganzen letzten Teil seines Werks. Theoretisch behandelt er in einem Kapitel (»Der alte Goethe«) diese Erscheinung als Symptom des »Übergangs vom gesamt-sinnlichen Erlebnis des glühenden Augenblicks zur vernunftmäßig wertenden, gesetzfindenden und gesetzgebenden Weltdeutung«. Solcher Bestätigung aus einer tief schöpfenden biographischen Betrachtung bedarf die rein von der inneren Form ausgehenden Analyse, um ihrer Ergebnisse froh zu werden.

[2]) Der Begriff »Bildung« in seiner Bedeutung für Goethe bedarf hier keiner eingehenden Darstellung, — können wir doch auf neuere Werke hinweisen, die ihn erschöpfend behandeln (so auf Simmels »Goethe«, Gundolfs gleichnamiges Werk, Cassirers »Freiheit und Form«). Wir betonen ferner, daß wir das Wort »Bildungserlebnis« hier nicht in der Bedeutung anwenden wie Gundolf in seiner Einleitung (besonders S. 26—28): »Erlebnis« schon nicht mehr sinnlich unmittelbarer, sondern geistig abgeleiteter, sekundärer Welten, und »Erlebnis« von schon geformten, von »Bildungswelten« im Gegensatz zu »Urerlebnissen«. Man könnte diesen, Gundolfschen, Begriff »Bildungserlebnis« sehr wohl auch auf den Zweiten Teil des »Faust« anwenden (und Gundolf tut es implizite): erstens insofern die Kunstform dieses Werkes mit Bildungswelten baut, und zweitens weil es ein Sinnbild von Goethes Lebensbewegung ist, die ja allmählich die Urerlebnisse zugunsten der Bildungs-

Nun ist es klar, daß »Welt« in einem solchen Werke nimmer »Welt« im Sinne der Shakespeareschen Welthaftigkeit sein kann, wo die Wesen nur dadurch aufeinander wirken, daß sie durch ihr Dasein andere herausfordern, all ihre Kräfte ausströmen zu lassen. Diese Wesen machen einander offenbar, indem sie kampferregend gegeneinander gestellt sind, nie aber »bilden« sie mitteilend und ruhend an fremdem Leben. Bei Goethe begegnen die Welten dem Menschen als etwas, von dem er nehmen kann, das sich abweisen, aufnehmen und verwandeln läßt. Diese versöhnliche und also letzthin untragische Art, wie einander Welt und Mensch im Zweiten Teil des »Faust« begegnen, bestimmt die innere Form des Gedichtes.

Nun ist ja auch der Helenaakt »Welt« in diesem Sinne ein höchst bestimmender, höchst wirksamer Gehalt an Leben, an Menschentum, ja der stärkste, weil Helena die am meisten »bildende« Kraft ist, die Faust begegnet. Und auch die Gestalt, die Mitte dieser Welt ist, lebt nicht als tätig-lebendiges und kampferregendes Wesen darin, sondern als ruhender und anschaubarer Gehalt.

Ruhend und anschaubar! Hierin liegt, was Helenas Welt von all den anderen Welten unterscheidet, die da als Weltgehalt erscheinen. Denn diese alle sind, wie wir sahen, nur da in Gestaltenzügen, sind schimmernde Sphären voll nur halb plastischer Einzelwesen, die jenen Gehalt auftauchend und zurücktretend verkörpern. In Helena dagegen ist, obwohl auch ihr im Chor ein Element allgemeiner Lebendigkeit beigegeben ist, der Gehalt ihrer Welt eingestaltig ausgeformt.

Und damit ist sie und ihre Welt bis zu einem gewissen Grade jener Vergeistigung enthoben, die sonst an so vielen Stellen des Zweiten Teils die Figuren zu reinen Allegorien werden läßt. Gewiß, ihre Hochzeit mit Faust ist ein allegorischer Vorgang, sie selbst verkörpert begrifflich faßbare Bedeutungen, hat also eine Art allegorischer Existenz. An dem, was wir von ihr auffassen, arbeitet alles mit, was wir als ihren »Sinn« im Werke kennen, ehe sie erscheint, und was nach ihrem Verschwinden davon gegenwärtig bleibt. Ja, von dem Moment ihrer Vereinigung mit Faust an wird dieser allegorische Zug auch in Helena selber deutlich. Aber in den vorangehenden Szenen ist sie gewiß viel zu plastisch gestaltet, als daß sie rein allegorisch zu empfinden wäre. Und das vielleicht weil sie gerade das antike Menschentum ausdrückt. Hier ist eben der Stoff, der für den schaffenden Geist so sehr Element dauernden und beglückenden Verweilens war, daß, sobald er aus ihm schöpft, sich

---

erlebnisse zurücktreten ließ. Wir weisen aber hier nur auf diese Bedeutung hin, ohne uns ihrer zur Beleuchtung der inneren Form weiter zu bedienen.

etwas Plastisches bilden muß, das sich nie ganz allegorisch verflüchtigen kann.

In den Helenaszenen ist der antikisch-schauende Goethe im ruhigen und wissenden Besitz des Gleichen, das ihn in den »Römischen Elegien« noch mit erster entzückender Erfahrung durchglüht, das in der »Pandora« ein beseelter Scheideblick noch einmal mit leidenschaftlicher Trauer umfaßt hält. Hier in den Helenaszenen ruht der Geist gesättigt und befriedigt im Besitz und Wissen des antiken Menschentums.

Diese Durchdrungenheit äußert sich ja auch in der Erneuerung der antiken Form bis ins kleinste. Man möchte oft das Wort »Klassizismus« aussprechen — und hält es doch zurück. Denn diese Formerneuerung speist sich ja immer aus der tiefen und liebenden Eingeweihtheit der fühlenden Seele in den lebendigen Gehalt einer Welt, die freilich nicht mehr die Illusion gewährt, Heimat und steter Wohnort zu sein (wie in den »Elegien«), sondern die sich von draußen betrachten läßt. Aber Klassizismus — im Sinne der Formerneuerung[1]) aus Verliebtheit in die Form an sich und mit der Form als einzigem Gehalt — besteht hier nicht, steht freilich zuweilen recht nahe.

Helena ist mehr als eine Allegorie, sie ist eine Plastik in Worten, die einen Gehalt an Menschentum in einer statuarischen Ausformung darbietet. Sie hat gewiß nicht das Leben eines atmenden Wesens, wohl aber das Leben einer vollkommenen Statue.

Sicher beruhende Gegenwart, unbefangenes Dasein, Helle statt der Dumpfheit, klarer, von innen bestimmter Umriß statt des schwankenden Überquellens einer überreichen und nicht zu begrenzenden Innerlichkeit, all diese Inhalte bestimmen die Form: hier ist nichts, was nicht restlos aufginge in geformter Geberde und Haltung, nichts was sich dem Tag versagte und im Dämmer verborgener Seelentiefe schwankte; nicht Seele ist Helena, sondern geisterfüllter Leib. Der Goethe, der »unter einem himmelblauen Gewölbe sich freier umzuschauen und zu atmen gewöhnt« ist, für den eine Weile (nicht auf immer) der Zauber der Dämmerungen und der unendlichen Nächte schweigt, kann ein solches Gebilde hinstellen, das rein »geäußert« ist, in dessen klarer Umrissenheit alles zutage liegt.

Es kann nichts weiter voneinander sein als die Lebensform der Gretchengestalt und die dieser Helena; eine scharfe Formulierung des Gegensatzes aber mag ihre Eigenart klarer beleuchten.

Gretchens Welt betretend, sind wir sofort und ganz im bewegten

---

[1]) Diese Formerneuerung läßt sich ja freilich auch vom äußeren Gesetz der griechischen Bühne binden (siehe Niejahr, Euphorion 1, S. 103 ff.).

Innern. Diese Szenenfolge spielt zwar in Straße, Kammer, Dom und Kerker, aber der eigentliche Raum quillt hervor mit den Bewegungen der Seele, und seine Grenzen, ob eng oder weit, bestimmen sich aus der jedesmaligen Schwingungsweite des inneren Lebens.

Dieser Raum ist sofort durchwittert von Spannungen, die, erst leise, stärker und stärker werden.

Gretchen selber lebt vor uns einzig im Wellenschlagen ihres inneren Lebens. Im Reflex fühlen wir wohl ihre frühere Existenz, die in friedlicher Einschränkung hinwuchs, wie es die erste Gartenszene enthüllt. Aber vom ersten dumpfen und zitternden Ahnen in der abendlichen Kammer, das sich in einsames, schwermütiges Singen löst, bis zur strömenden Hingabe des Liedes am Spinnrad, bis zu dem Aufschrei der Seelenangst aus drängendem Gebet — immer sind wir mitten inne im Wogen des Gefühls, und immer steigt und schwillt Seele, bis sie, uferlos geworden, alles äußere Leben überflutet und weggeschmolzen hat. Die besondere Ausprägung dieser inneren Form kommt nun aber noch aus dem eigentümlichen Lebensgehalt der Figur: denn Gretchen ist nichts als fühlende Seele, und das bedingt diese Art der Darbietung. Wo sonst dramatische Gestalten ihr inneres Leben enthüllen, da erfahren wir sie auch als ruhendes Dasein, das, indem es sich entfaltet, der stete Anreiz ist, daß ein anderes, ihm fremdes gegen es wirke; wir erleben Laune, Affekt, Gedanken als Boten und Ausdruck der bewegenden inneren Kraft, wir sehen Taten und Leiden in der Form der Erwiderungen auf die Stöße fremden Willens. Zwar sind auch Taten und Leiden, die sich aktiv äußern, nie etwas anderes als eben »geäußertes« Innere, als die Atemzüge der ringenden Seelen. Es ist das sichtbar gewordene Aufeinander-zuströmen der Seelenmächte, die Wechselwirkung persönlicher Kräfte, die sich in Stoß und Gegenstoß herausfordern und äußern. Aber immerhin, all diese inneren Bewegungen werden doch durch Tun und Geschehen in die äußere Welt verlegt, sie werden dort ergreifbar. Und wo die Handlungen selbst aus irgend welchen Gründen nicht dargestellt werden sollen, da erleben wir doch, wenn wir in die Bewegung der Seele schauen, aus der sie kommen werden, die Vorbereitung dazu, jenes Seelische, das dem »geäußerten Innern«, der Tat, nahe steht: den Willenskampf, den Entschluß; wir nehmen darin gewissermaßen die äußere Aktion voraus. Bei Gretchen aber sind nicht nur die äußeren Besiegelungen ihrer inneren Hingerissenheit der szenischen Darstellung notwendig entzogen, es ist uns auch nie die innere Bewegung als Entschlußkampf gegeben, sondern rein als bewußtloses Steigen des Gefühls, als willenloses Hingezogensein, als die Klimax nicht mehr erträglicher Leiden, endlich als jener Zustand,

wo alle Kontrolle bewußter Lebensmächte aufhört und nur der ganz blinde und ganz sehende Instinkt herrscht — als Wahnsinn.

Passive Aktivität der Seele ist Gretchens Lebensform. Und dies Enthüllen des Innersten, rein als steigendes Gefühl, läßt uns (wie ja auch im »Werther«) empfinden, daß wir uns ganz im inneren Kosmos bewegen.

Diese Kraft aber, inneren Kosmos so ganz ohne jede Übermittlung durch irgend ein Außen in seiner Bewegtheit erleben zu lassen, diese Macht, uns im Gefühl und nur im Gefühl durch alle Höhen und Tiefen des Menschlichen zu schwingen, empfinden wir ja immer als die eigentliche Offenbarung Goethescher Jugendwerke, als das, was mit ihnen das erste Mal in den geistigen Raum tritt.

Das Seelenorgan aber, mit dem diese Gebilde geschaffen sind, ist der Sinn, den Goethe selber gern den »ahndenden«, »dunkeln« nennt, auch wohl den »innigen«, es ist das tastende und dumpfe Gefühl, das sich ins Leben tief hineinschmiegt, es nicht erst als Geäußertes faßt, sondern unmittelbar im Entstehen als Bewegung. Und ein gleiches Erleben wird solchen Gestalten gegenüber vom Aufnehmenden verlangt.

Nun haben ja zunächst, ganz abgesehen von der besonderen und selbst innerhalb der klassischen Dichtungen Goethes einzigartigen Erscheinungsform der Helena, die Gestalten des späteren Goethe eine Erscheinungsweise, die prinzipiell verschieden ist von der hier eben geschilderten.

Die Innerlichkeit dieser Gestalten ist nicht etwa geringer als die Gretchens, aber sie ist verwickelter; wir müssen zu ihr vordringen durch Taten nicht nur, sondern durch geäußerte Gesinnungen, durch eine Haltung, eine Wesensgeberde, ja zuweilen durch Lebensformen ständischer oder gesellschaftlicher Art, Äußeres also, das aus Seelenbewegung kam und auch jetzt Seelisches bedeutet, das aber doch eben jetzt geäußert und stabil geworden ist; gefestete Menschlichkeit, Charakterform in weitestem Sinne müssen wir durchdringen, und eben daran tut sich ein Inneres auf.

Der Mensch ist nicht mehr oder doch nicht mehr allein wogender Abgrund von Gefühl, er ist Gebilde, und von dem bewegenden Kern her bis in die äußeren Konturen reicht sein Leben.

Den Menschen so zu sehen und dabei immer ganz beseelt in jeder Äußerung, war niemand berufener als der Geist, dessen gesamtes Weltgefühl in den Worten verfangen ist:

»Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.«

Es gibt Werke Goethes, in denen alles innere Leben durch schon vorhandene Formen eines bestimmten Lebenskreises gebändigt erscheint (im »Tasso« ist der Held die einzige Gestalt, die noch fast ganz in der Erscheinungsform dargeboten wird, die wir zuerst beschrieben). Es gibt andere, in denen dies dahin gesteigert scheint, daß jedes innere Leben streng gebunden ist an vorbereitete Meinungen, Gesinnungen, Haltungen eines bestimmten Standes- und Lebensniveaus — so z. B. die »Natürliche Tochter«. Aber in all diesen Werken erscheinen Wesen, wie die Prinzessin, wie Eugenie, die, ganz in jener Form verbleibend, doch in völlig anderem Maße als die anderen Gestalten durchseelt sind von eigenstem Leben, sodaß sie Menschlichkeit ausdrücken, die über jene Welt sich hebt, der sie gesellschaftlich angehören und in der sie ja auch wurzeln.

Ja, die seelische Macht so gearteter Wesen beruht vielleicht mit darauf, daß sie, aus solcher schon formhaft und stabil gewordenen Welt entwachsen und darin verbleibend, doch immer durchschienen und durchschmolzen sind von einer eigensten Vornehmheit, die gleichsam die reinste menschliche Steigerung jener Kultur darstellt, die aber alles in ihrem reinen Feuer weggeläutert hat, was daran zufällig und nur gesellschaftlich war. So kehrt in solchen Wesen das, was, ursprünglich seelisch, schon zu äußerer Welt geworden ist, erhöht und verklärt ins persönliche Leben zurück.

Es ist klar, daß die Erscheinungsform solcher Gestalten wie die Prinzessin, Natalie, Eugenie als Form Gegenpol der Erscheinungsform Gretchens und Werthers bedeutet, ebenso klar aber auch, daß sie doch alle Glieder einer kontinuierlichen Reihe sind und daß nur etwa Werther an deren einem, Eugenie an deren anderem äußersten Ende stehen.

Anders aber verhält es sich mit dem Gegensatz der Erscheinungsform bei Gretchen und Helena.

Hier gibt es keine solchen Übergänge. Der Gegensatz beruht in etwas Zwiefachem: Gretchen ist ganz individuell, Helena ganz gattungsmäßig gegeben; Gretchen ganz rein im Gefühl gebildetes, nur im Gefühl offenbartes Wesen, Helena die Erscheinung an sich, das plastische Gebild in Worten, das von dem Geist erlebt ist, der, man könnte sagen, hier ganz Auge zu sein scheint, Auge und formfühlende Hand.

Beide Wesen zeigen den schaffenden Geist in zwei rein gegensätzlichen Formen schöpferischer Haltung.

Zunächst ist Helena gattungsmäßig erschaut. Sie steht ganz im Lichte eines bestimmten, überindividuellen Menschentums, dessen Gehalt sie ja verkörpert, eben des südlich-antiken Menschentums,

wie es der Goethe der klassischen Epoche sieht. Für dieses Menschentum ist ihre Gestalt »vertretend«. Für alles, was sich in dieser Anschauung von Griechheit konzentriert, für die Daseinsruhe und für den Wesensadel, für die ganz *seiende* und die ganz irdisch-gegründete, ganz sinnenhafte Menschenhoheit ist sie ein »eminenter Fall« — ein Musterbild.

So ist sie denn so verstanden typisch, gattungsmäßig erschaut, doch im lebendigsten Sinn dieser Worte als *das* Wesen, das das Gepräge dem ersten Blick entgegenträgt, mit dem ein ganzes Menschentum gebildet ist, das gleichsam das *Produktive der Gattung*, die »οὐσία«, die konstituierenden, erschaffenden Züge sichtbar macht.

Und *wie* macht sie sie sichtbar? Dies ist der zweite entscheidende Charakter ihrer Erscheinungsform. Diese wesenhaften Züge äußern sich kaum mehr in Gefühlen, Wollen oder Tun, sondern fast ausschließlich als gebärdetes Leben, als Haltung. Es ist menschlicher Gehalt, der ganz zu Haltung geworden ist.

Das ruhige Dastehen in allem, was begegnen kann, das naturhaft-unbefangene Erwidern mit einer unverrückbaren Geberde, eben der griechischen Geberde, ist das, was diese typische, ja auch in gewissem Sinne allegorisch konzipierte Gestalt so ins greifbare Dasein rückt. Hier gibt es kein Inneres, das sich nicht in geprägter und gemeißelter Geberde äußerte.

Das gattungsmäßige Sehen ist durch das plastisch-optische hier in einer besonderen Weise ergänzt, die der »Wirklichkeit« der Gestalt sehr günstig ist.

Nun aber ist, wenn wir die Erscheinungsform der Helena eine plastische nennen, von diesem Begriff die Vorstellung einer *dramatischen Plastik* ganz fernzuhalten.

Was verstehen wir bei einer dramatischen Figur unter »Plastik«? Seit der Zeit, die alle wirkenden und dämonischen Kräfte ganz in das Zentrum des Herzens verlegt, ist das Schicksal einer Gestalt im Drama lediglich das als Bewegung in Taten und Leiden objektiv gewordene *Muß* ihres inneren Lebens, das die Bewegungen anderer Mächte durch sein Dasein hervorruft.

Diese aufeinander zuströmenden Kräfte, die rhythmisch hervorrufen und steigern, ergeben in der äußeren Welt eine fest verkettete Reihe von Begebenheiten, die wir sogleich als äußeres Sinnbild dieser inneren Mächte und ihrer Bewegungen auffassen. Nur in solchem Schicksalsverlauf aber *lebt* die Figur überhaupt für uns, von ihm wird sie, könnte man sagen, für unser geistiges Auge erschaffen. Wie sich dies Schicksal vollendet, geben immer tiefere Schichten der Gestalt ihr Wesen her. Ihr Schicksal ist ein Strom, der sie hebt und

senkt, sie bald so, bald so beleuchtet unserm Blick darbietet. Das (so gefaßte) Schicksal ist es, in dem die Gestalt sich für uns modelliert, in dem sie plastisch wird. Es ist klar, daß das Wort »Plastik« für Helena nur in einem ganz anderen Sinne gelten kann.

Was ihr geschieht, die Bedrohung durch Menelaus, die Rettung durch und für Faust, die Vermählung mit ihm, Euphorions Geburt und sein Tod, der sie nachzieht, sind nicht etwa nur deshalb dramatisch unwirksam, weil es Scheingeschehnisse sind, Gaukeleien Mephistos und Vorgänge in einer Phantasmagorie, vorgespiegelte Blendwerke in einem schöpferischen Traume Fausts.

Nein, auch real genommen, wären diese keine dramatischen Begebnisse, d. h. Auswirkungen eines bewegten Innern, denen ein anderes bewegtes Inneres antwortet. All diese Vorgänge sind etwas, durch das Helena hindurchschreitet. Sie geht hindurch und sie antwortet darauf, nicht daran mitschaffend mit ihrer bewegten Seele, sondern es aufnehmend und erwidernd mit ihrem Gehalt, ihrem ruhenden und unbeeinflußbaren Wesen. Es sind Gelegenheiten für ihr Wesen, sich nach und nach in gleichartiger, aber nach der Art der Gelegenheiten gesteigerter Weise zu offenbaren.

So kann man sagen: wenn die dramatische Schöpfung sich dem Herausschlagen einer Figur aus dem Block oder dem Guß einer Statue vergleichen läßt — hier erleben wir die mähliche Enthüllung einer fertigen Gestalt.

Und wenn wir uns nun noch einmal daran erinnern, was denn der Sinn, die Bedeutung der Figur im ganzen Werke war, so scheint eben nur diese Formungsweise dem Sinn angemessen. War doch Helena für Faust das ganz Gebilde gewordene Leben, das ruhende, in sich beschlossene, sich selber selige Dasein, das dem immer schweifenden Geiste den tiefen Sinn irdischer »Gegenwart« erschließt.

Wie betont nun die Gestaltung diesen Charakter Helenas als eines Wesens, das vom Geschick in immer gleichem Sinne zur Antwort aufgerufen wird und immer gleichartig antwortet, sich selbst in jeder Äußerung unverändert gibt, wie ein gleichmäßiges Leuchten von einem ruhig brennenden Kern her?

Zunächst durch eine kehrreimartige Wiederkehr von Versen, die ihr Schicksalsgesetz ausdrücken: jene mit ihrer Schönheit gesetzte Gabe des Verwirrens wider eigenen Willen, Verse, die teils ihr, teils anderen zuerteilt sind:

> »Denn Ruf und Schicksal bestimmten fürwahr die Unsterblichen
> Zweideutig mir, der Schöngestalt bedenkliche Begleiter.«

> »War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein,
> Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden?«

(Dies ist gleichsam die Erkenntnis, die aus dem ihre Vergangenheit beschwörenden Wechselgespräch mit Phorkyas gewonnen ist.)

Wenn der Chor in preisendem Jubel nur die eine Seite ihres Schicksals kennt, das Unaufhaltsam-sieghafte:

»Doch beugt sogleich hartnäckigster Mann
Vor der allbezwingenden Schöne den Sinn«,

so weiß sie immer auch die andere, das Strenge ihres Geschicks, und spricht es aus mit verhaltener Klage, als eben wieder ihre Schönheitsmacht sich bewährt hat:

»Wehe mir! Welch streng Geschick
Verfolgt mich, überall der Männer Busen
So zu betören, daß sie weder sich
Noch sonst ein Würdiges verschonten . . .«

»Unteilbar ist die Schönheit; der sie ganz besaß,
Zerstört sie lieber, fluchend jedem Teilbesitz.«

Auch ihr letztes Wort faßt noch einmal formelhaft diese untrennbare Einheit von Sein und Schicksal:

»Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.«

Es liegt ja, wie wir anderwärts sahen, im Stil dieser Szenen, daß immer, an allem Tun und Geschehen das Bleibende, Gesetzhafte betont wird. Für Helenas Wesensgestaltung aber ist dieses Hervorheben der entscheidenden Züge in solchen kehrreimartigen Formeln noch besonders bedeutsam.

Auch für einen anderen Zug, das Gegenbild der Erfahrung, daß die hohe Schönheit immer zugleich Macht und Verhängnis ist, sind solche gleichbleibenden Schicksalssprüche da. Es ist der Zug der Unantastbarkeit und Wesensruhe. Helena ist dadurch bezeichnet, daß sie in ihrem Geschick r u h t, daß sie wissend und in einer stolzen Frommheit damit einverstanden ist. Des Gottverhängten in ihrem Leben ist sie gewiß wie nur irgend ein Grieche es sein kann; sie ist ihrer selbst inne als Macht wie als Gefahr.

In diesem Sinne ist hier jener Ausdruck der Gottergebenheit zu fassen, der so entscheidend betont hervortritt:

»Und alles bleibe hohen Göttern heimgestellt,
Die das vollenden, was in ihrem Sinn sie deucht,
Es möge gut von Menschen oder möge bös
Geachtet sein; die Sterblichen, wir ertragen das.«

Aber auch jene Wiederkehr solcher Geberden, die ausprägen, daß sie Herrin ist:

»Wer gegenwarts der Frau die Dienerinnen schilt,
Der Gebietrin Hausrecht tastet er vermessen an . . .«

»Nicht, was der Knecht sei, fragt der Herr, nur, wie er dient . . .«

»Denn Schädlicheres begegnet nichts dem Herrscherherrn
Als treuer Diener heimlich unterschworner Zwist.
Das Echo seiner Befehle kehrt alsdann nicht mehr
In schnell vollbrachter Tat wohlstimmig ihm zurück ...«

Mit diesem Stolz der Herrin ist immer zugleich das Gefühl der Haltung verbunden, die ihr angemessen ist:

»Doch es ziemet Königinnen, allen Menschen ziemt es wohl,
Sich zu fassen, zu ermannen, was auch drohend überrascht ...«

»Der Tochter Zeus' geziemet nicht gemeine Furcht,
Und flüchtig-leise Schreckenshand berührt sie nicht ...«

»Sei's, wie es sei! Was auch bevorsteht, mir geziemt
Hinaufzusteigen ungesäumt in das Königshaus ...«

Was in solchen wiederholten Wendungen nachdrücklich wird, das prägen dann vor allem die Situationen anschaulich aus. Die Situationen, denn auf diese ist im Helenaakt die Handlung reduziert[1]. Drei Hauptsituationen geben Helena Gelegenheit zu ihren Wesensgeberden: die Heimkehr ins Königshaus, die Kunde von der angeblich drohenden Opferung und dem Rettungswillen eines unbekannten neuen Begehrers[1], die Begegnung mit Faust. Wie sie sich zu all diesem ihr Begegnenden verhält, das enthüllt sie ganz: immer die gleiche Haltung, Ausdruck höchsten Bewußtseins vom eigenen Wert wie davon, daß sie Verhängnis ist, reine Beständigkeit dem gegenwärtigen Augenblick gegenüber, dem sie immer ganz zugewandt ist, Wesenseinheit, die sich nie verlieren kann.

Sie nimmt es als selbstverständlich hin, daß sie königlich geehrt, in das »fast verscherzte« Haus wieder einziehen und alles in Besitz nehmen soll; aber sie begreift auch sofort als gerecht den Willen, sie als Sühne für der Griechen lang erduldetes Mißgeschick zu opfern. Daß sie an der Vollstreckung solchen Willens zweifelt, drückt ihre tiefe Gewißheit der eigenen Wirkung aus, und daher stammen die unbefangenen und stolzen Worte, als Phorkyas drohend an Menelaus' Grausamkeit gegen Deiphobus erinnert:

»Das tat er jenem, meinetwegen tat er das.«

Einen Augenblick wankt ihr wohl der Boden, als Phorkyas, ein Widerdämon, die Erinnerungen ihres Geschickes aus ihrer Seele heraufzieht und ihr die Wirklichkeit ihres Daseins unheimlich zweifelhaft macht; aber gleich hüllt sie wohltätige und erquickende Ohnmacht, und sie kann sicherer und unantastbarer als zuvor aus dieser kurzen

---

[1]) Möge hier auch einmal die historische Betrachtung das aus der Form gewonnene ergänzen: Niejahr findet (Euphorion I, S. 108) in der allmählichen Entstehung des Helenaaktes eine Tendenz verwirklicht, das Dramatische vor dem Bildlichen zurückzudrängen.

Verwirrung hervorschreiten. Stets ganz in Übereinstimmung mit sich, bedarf sie keiner Rechtfertigung ihres Tuns, das, befangen und weniger sicher getan, erniedrigen könnte — sie gibt sich als Preis der Rettung und weist die Vertrauten aus ihrer Vertraulichkeit:

»Das andre weiß ich; was die Königin dabei
Im tiefen Busen geheimnisvoll verbergen mag,
Sei jedem unzugänglich . . .«

Ihr Wunsch zu leben ist das reine Recht des ganz Seienden und Lebendigen auf das schöne Gut des Daseins. Durch den gerade hier sehr oft und stark ausgespielten Kontrast gegen die Lebenslust und Todesangst der Chormädchen ist er jeder anderen Deutung entrückt[1]):

»Laß diese bangen! Schmerz empfind' ich, keine Furcht!
Doch kennst du Rettung, dankbar sei sie anerkannt.«

Was in ihrem Tun oder besser in ihrer Haltung Gestalt gewinnt, das wird nun aber vor allem durch den Stil der Darstellung sinnfällig, durch den plastisch-bildmäßigen Stil[2]).

Gleich der Einsatz des dritten Aktes, den man natürlich noch zusammenempfinden muß mit dem Ausklang des zweiten, erregt unwiderstehlich die Vorstellung einer in reiner Selbstheit umgrenzten Gestalt, die ruhig vor einen wogigen und gestaltvoll bewegten Hintergrund tritt[3]).

In straffer Gegensätzlichkeit hebt ihr erstes Wort ihr Schicksal herauf:

»Bewundert viel und viel gescholten, Helena . . .«

Daß die Form dieses Einsatzes bis auf die Nennung des eigenen Namens, bis auf das »komm ich« Euripideischen Prologen nachgebildet ist, diese Anlehnung an die Antike bedeutet hier das Ausnützen eines vorhandenen Stilmittels zu eigenstem Zweck: das jähe, bildhaft helle Herausheben der Einzelgestalt in ihrer vollen Wesensbedeutung für das geistige Auge.

---

[1]) Am auffälligsten wohl v. 8964 ff. Hier bedienen sich Helena und der Chor unmittelbar hintereinander fast derselben Worte:

Helena:

Dem Klugen, Weitumsichtigen zeigt fürwahr sich oft
Unmögliches noch als möglich. Sprich und sag es an.

Chor:

Sprich und sage, sag' uns eilig: wie entrinnen wir den grausen . . .

Die Worte wirken in Helenas Munde getragen, gemessen, bei den Chormädchen wie eifrig-angstvolles Gezwitscher.

[2]) Goethe weist auch in szenischen Bemerkungen auf die beabsichtigte optische Wirkung hin, z. B.: »Helena und Chor stehen erstaunt und erschreckt, in bedeutender, wohlvorbereiteter Gruppe«.

[3]) Siehe den ersten Teil dieses Aufsatzes (oben S. 98).

Und auf dieses einsame Heraustreten der Figur folgt nun gleich wieder eine Situation einprägsam-strenger Bildhaftigkeit. Helena, nach jener Anrede an die Flügel der ehernen Pforte, darin sie, zurückhaltend, doch das ganze Schicksal ahnen läßt, das dieser feste und nur leise sich besinnende Schritt zu überwinden hat, schreitet ruhig die Stufen zum Königshause hinauf. Dann Helena am Pfosten der Tür und ihr gegenüber Phorkyas: die vollendete Gestalt gegenüber der vollendeten Ungestalt.

Und noch einmal Helena einsam hervortretend aus der Umdüsterung ihrer Ohnmacht, da sie dem Chor (auch dies ein Bild!) in die Arme sank; nun herrscherlich gefaßt:

»Stehst du nun in deiner Großheit, deiner Schöne vor uns da,
Sagt dein Blick, daß du befiehlest ...«

Endlich die herrische Geste, mit der sie sich entschließt, dem neuen Werber die Rettung zu verdanken.

»Was die Königin dabei
Im tiefen Busen geheimnisvoll verbergen mag,
Sei jedem unzugänglich. Alte, geh voran!«

Dann steht in der Lynceusszene Helena ganz bestrahlt von der Seelenglut, die sie entzündet hat. Und ihre stolze Hoheit wird sanft und rührend gelöst, wenn sie den »Gottbetörten« von den Fesseln frei macht, bewegt von dem Gefühl, wie sie doch willenlos Götterwerkzeug sein muß.

Es ist der künstlerische Sinn dieser Szene, daß Helena einmal als Erscheinung dem Blick gegeben werde, ganz beleuchtet von der Glut einer durch sie hingerissenen und geblendeten Seele. Da Faust dies hier aus inneren Gründen nicht sein darf, wird ein anderes Wesen Träger dieser Aufgabe: Lynceus, der, wie man gesagt hat, mehr eine Stimme ist als ein Wesen [1]).

Wir glauben nach dieser Szene Helena umstrahlter zu sehen, wie im Kern einer Aura von Vergötterung stehend.

Und es ist nur eine letzte Erfüllung, wenn sie dann wieder ganz bildhaft in der ihr tiefst gemäßen Situation erscheint: auf dem Fürstensitz, die Reiche zu ihren Füßen.

Von nun an tritt ja Helena in den zweiten Plan der Szenen, die vielmehr Euphorion zu beherrschen beginnt und zwar nicht nur als Gehalt, sondern auch als Form: die streng schreitende und plastische

[1]) Siehe Gundolf a. a. O. S. 772. Die Teilung, die der von der Schönheit Berührte in dieser Szene erfährt, in die Zweiheit Lynceus-Faust — der eine der Suchende, der andere der Überraschte — wird hier aus Goethes zwiefachem Verhältnis zur Wirklichkeit erklärt. Wir haben es nur mit der künstlerischen Funktion der Szene zu tun

Formung, die von ihrer Gestalt ausgeht, weicht einer bewegten und musikalischen ja, es verändern sogar bewußt »opernhafte Rezitative« den Stil von Grund auf, und Helena wird nur eine mittönende Stimme in dem Chor, der als Resonanz des Solisten Euphorion weiter lebt und auch Faust einbezieht. Nur in ihren Scheideworten baut sie sich ja dem geistigen Auge noch einmal ganz als das auf, was sie zu Anfang war: als reine, isolierte Gestalt, die entscheidenden Worte über ihr Wesen und Schicksal zu reinster Gegensätzlichkeit ausmeißelnd:

»Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.«

Wenn wir von der Bildhaftigkeit des Stiles sprachen, die Helena dem geistigen Blick als Erscheinung darbietet, so meinen wir hier nicht nur die, die wirklich rein optisch faßbar ist und auf eine optische Verkörperung im Bühnenbilde hinzielt.

Es handelt sich auch um diejenigen Szenen, die zwar in der Darstellung durch ein Bauen mit Gruppen unterstützt werden können, die ihrer aber für unser inneres Sehen nicht bedürfen. Sie haben eine Bildhaftigkeit, die nur durch das Wort und den Geist der Worte geschaffen ist, ohne daß, wie bei dem Hinaufsteigen zum Palast, der Gegenüberstellung von Helena und Phorkyas, der Szene der Thronerhöhung, optische Vorstellungen mitschaffen.

Diese Szenen (die Lynceusszene und Helenas Abschied) sind Situationen, in denen die reine Wesenheit ruhend und geistig angeleuchtet hervortritt, ohne daß die Gestalt selber von einer dramatischen Bewegung ergriffen erschiene. Deshalb nennen wir sie »bildhaft«. Und wir sagen: die Erscheinungsform der Helena ist, daß sie in einer Folge seelischer lebender Bilder gegeben wird, die sich in unmerklicher kunstvoller Steigerung zu einem vollendeten Eindruck zusammenschließen.

(Schluß folgt.)

VI.

Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft.

Von

Oskar Wulff.

(Fortsetzung.)

Mit der psychologischen Nachprüfung dieser Begriffe treten wir in die eingehende Auseinandersetzung mit Wölfflin ein, ohne die Fühlung mit dem Gedankensystem Schmarsows aufzugeben, der der kunstwissenschaftlichen Begriffsbildung auf psychologischer Grundlage auch in dieser Richtung vorgearbeitet hat. Wenn er das Wesen des Plastischen, Malerischen, Architektonischen usw. als den Inbegriff derjenigen Eindrücke aufgefaßt wissen will, welche in ihrer reinsten und stärksten Wirkung nur durch die gleichnamige Kunst ausgelöst werden können [1]), — so ist damit bereits die Frage nach ihrem Gestaltungsprinzip gestellt. Denn es liegt auf der Hand, daß der besonderen Art der Wirkungen auch eine schöpferische innere Anschauungsweise entsprechen muß, aus der sie hervorgeht. Es gilt aber auch hier wieder nur, die bereitliegenden Ergebnisse der neueren Psychologie, und zwar der differentiellen, für die Kunstwissenschaft zu verwerten. Sie bietet in der Lehre von den individuellen Typen der künstlerischen Begabung den Schlüssel zu dieser Frage und führt zur Erkenntnis, daß es sich in den verschiedenen Richtungen des künstlerischen Schaffens um Reproduktionstendenzen besonderer Sinnesanlagen handelt [2]). Auch in der Ästhetik ist neuerdings mit Recht geltend gemacht worden, daß die Begriffe des Malerischen, Musikalischen und andere mehr zwar von den gleichnamigen Künsten abgeleitet sind, daß sie aber im gewöhnlichen wie auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch längst eine viel allgemeinere Bedeutung gewonnen haben [3]). Sie bezeichnen eine von

---

[1]) Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten S. 66 und Beitr. zur Ästhet. d. bild. K. usw. I, S. 6 ff. und III, S. 3 u. 223.

[2]) Meumann, Die Ästhetik der Gegenwart S. 99 ff. und System der Ästhetik S. 33 ff., sowie besonders Müller-Freienfels, Psychol. d. Kunst I, S. 85 ff.

[3]) Lotze, Geschichte d. Ästhetik in Deutschland. München 1868, S. 557 ff. und neuerdings R. Hamann, Ästhetik, Leipzig 1911, Aus Natur u. Geisteswelt 345. Bdch.,

einer bestimmten Gefühlsweise begleitete Art der Gestaltung oder des sinnlichen Eindrucks, welche auch bei ganz anderen Tatbeständen, darunter auch bei solchen einer ungleichnamigen Kunst erlebt werden kann. So kann z. B. durch eine Zeichnung oder durch die Modellierung in einem Gemälde ein Eindruck erzielt werden, den wir als plastisch bewerten. Anderseits sprechen wir von der malerischen Komposition und Behandlung eines Bau- oder Bildwerks und weiter ohne Bedenken nicht nur von einer malerischen Landschaft, sondern sogar von malerischer Unordnung. Man darf daher solche Bestimmungen sehr wohl als ästhetische Kategorien ansehen und mit den Begriffen des Tragischen, Komischen und anderen mehr in eine Reihe stellen, die gewisse Grundverhältnisse der von der Dichtung hervorgerufenen Inhaltsgefühle umschreiben und ebenfalls auf andere Sachverhalte übertragbar sind. Der Gefahr mißverständlicher Anwendung, der sie infolge dieser Ausdehnung des Wortgebrauchs und schillernden Erweiterung des Wortsinnes ausgesetzt sind, muß freilich im wissenschaftlichen Sprachgebrauch durch schärfere Begrenzung ihrer Bedeutung vorgebeugt werden, — und zwar zunächst durch empirische Feststellung der gemeinsamen Grundbedeutung, falls eine solche ihrer Anwendung, zumal auf künstlerische Tatbestände, zukommt. Es ist der Weg, den auch Wölfflin beschritten hat, — wenngleich nicht durchgängig [1]).

Als ein Versäumnis, ja als ein Rückschritt erscheint mir, daß bei Wölfflin — allerdings nicht bei ihm allein — das Plastische als kunstwissenschaftlicher Grundbegriff und scheinbar auch als ästhetische Kategorie gänzlich ausfällt [2]). Einen zureichenden Grund dafür kann ich auch nicht in dem Umstande erkennen, daß er kunstgeschicht-

S. 103 ff. In diesem erweiterten Sinn wendet auch Schmarsow schon die Begriffe an und betont a. a. O. I, S. 5 ff., daß sie nur von der Verschwommenheit des gewöhnlichen Sprachgebrauchs zu befreien sind, während noch Th. Lipps, Ästhetik, Hamburg u. Leipzig 1906, II, S. 121 die Gesetze der künstlerischen Gestaltung unmittelbar von den Mitteln der Einzelkünste ableitet.

[1]) Wölfflin, Über den Begriff des Malerischen. Logos, Internat. Zeitschr. f. Philos. d. Kultur 1913, S. 1 ff.

[2]) Mit bewußter Absicht schließt auch Hamann, a. a. O. S. 106, das Plastische von den letzteren aus. Allein daß durch plastische Mittel (im technischen Sinne) malerische Wirkungen erzielt werden können, hebt den Gegensatz der ästhetischen Grundbegriffe ebensowenig auf als die Möglichkeit ihrer Vermittlung in der empirischen Gestaltung des Kunstwerks (siehe unten). In auffallendem Widerspruch dazu hat denn auch Hamann, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1908, III, S. 1 ff. »das Wesen des Plastischen« noch vom ästhetischen Standpunkt zu bestimmen versucht, wenngleich schon mit Beziehung auf das Objekt plastischer Darstellung und nicht nur im Sinne der subjektiven (psychologischen) Auffassung, von der wir bei der Aufstellung der ästhetischen Kategorien hier ausschließlich auszugehen haben.

liche Grundbegriffe zur Stilcharakteristik des Barock geben will und daß in dieser Stilphase das Plastische im Sinne der ästhetischen Kategorie anscheinend nicht zur wahren Entfaltung kommt. Aber auch so hätte es doch als Gegenbegriff eingeführt werden müssen. Statt dessen stellt Wölfflin einen anderen Gegenbegriff des Malerischen auf. So fällt mir, da ich dem Plastischen die volle Bedeutung einer ästhetischen Kategorie zuerkenne, zunächst die Aufgabe der empirischen Begriffsbestimmung zu, die dann durch den Nachweis der psychischen Grundlage dieser Anschauungsweise zu klären ist. Prüfen wir den allgemeinen Sprachgebrauch auf den durchgehenden Sinn des Ausdrucks, so werden wir finden, daß es sich bei dem Begriff des Plastischen immer um die Vorstellung eines von seiner Umgebung deutlich gesonderten körperlichen Gebildes handelt, mag es uns vom Raum umflossen oder nur von seinem Hintergrunde gelöst, gleichsam vor diesem vortretend erscheinen. Den letzteren sowie den ersteren fassen wir durchweg als negative Instanz auf und stellen uns zum mindesten die übersichtliche Geschlossenheit der kubischen Raumerfüllung vor, auch wo wir sie nicht unmittelbar wahrnehmen, weil uns im gegebenen Augenblick die Ansicht einzelner Teile des betreffenden Körpers entzogen ist. Den Inhalt der Gesamtvorstellung macht durchaus das Gegenständliche aus. Plastik ist »Körperbildnerin«, werden wir mit Schmarsow daraus zu folgern haben [1]), auch wenn wir dabei noch nicht einmal an ihre vornehmste Aufgabe denken, an die Darstellung der Menschengestalt. Denn wir sprechen ohne Bedenken auch von dem plastischen Eindruck eines leblosen Gebildes der Natur oder der Menschenhand. Vergleichen wir damit den psychologischen Tatbestand. Die vielerörterte Streitfrage, ob Tastempfindungen beim Erlebnis des Plastischen mitsprechen, ist für den Durchschnittsmenschen schwerlich in bejahendem Sinne zu beantworten [2]), da die scharfe Trennung von abtastendem Sehen und rein passivem Schauen, wie bemerkt, vor der psychologischen Nachprüfung nicht standhält (siehe Heft 1, S. 33). Was an dieser Unterscheidung zutrifft [3]), bezieht sich vielmehr auf den Gegensatz der Sehvorstellung zur Sehform (siehe Heft 1, S. 32/33). Unsere Auffassung des Körperlichen löst

---

[1]) Schmarsow, Beiträge usw. I, S. 20 und III, S. 53/4, sowie Grundbegr. S. 246. Damit trifft auch Hamann, a. a. O. S. 9 ff. im wesentlichen zusammen.

[2]) Vgl. zuletzt R. Hohenemser, Wendet sich die Plastik an den Tastsinn? Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1911, VI, S. 405 ff. Treffend spricht Hamann, a. a. O. S. 4 ff., von »körperlichem Sehen«, wenngleich er dem motorischen Faktor für das rezeptive Verhalten im ästhetischen Genuß übertriebene Bedeutung beilegt.

[3]) Schmarsow, Beiträge usw. III, S. 46 ff. u. 76 ff. gegen Hildebrand, dessen Selbstzeugnis die Bestätigung dafür bietet.

eine diskursive Formvorstellung aus, welche sich aus assoziierten Erfahrungen beider Sinnesgebiete zusammensetzt. Nur beim schöpferisch veranlagten Individuum, d. h. beim plastischen Künstler, ruft diese Vorstellungsmasse zweifellos motorische Impulse und wohl auch reproduzierte Tastgefühle hervor, welche den Schatz seines Vorstellungsbesitzes für spätere Phantasiegestaltung bilden helfen [1]). Ihn haben wir dem visuell motorischen Typus zuzurechnen, den die differentielle Psychologie als eigenartige Begabungsrichtung festgestellt hat [2]). Allein damit ist noch keineswegs entschieden, daß der aus der Sehvorstellung entspringende Reproduktionsdrang sich durchweg in der haptischen (kubischen) Erfüllungsform verwirklichen muß, sondern die ästhetische Kategorie des Plastischen (beziehungsweise die plastische Anschauungsweise) kann auch in einer inadäquaten Objektivierung der Sehvorstellung zur Entfaltung kommen, — sei es in einer Zeichnung oder in einem Gemälde. Ihr Wirkungskreis ist ein weiterer in der bildenden Kunst als in der allgemeinen Lebenssphäre, weil hier die Voraussetzung der Hingabe an die optische Illusion eines dreidimensionalen (kubischen) Eindrucks hinzukommt. In der Flächenkunst aber ist diese plastische Wirkung vor allem durch die Deutlichkeit des zusammenhängenden Umrisses, also wieder durch die Abgrenzung des Gebildes gegen seine Umgebung, bedingt. Sie unterliegt jedoch hier sehr beträchtlichen Abstufungen der Anschaulichkeit, für die das ausgiebigere oder dürftigere Maß zeichnerischer Verkürzung entscheidend ist. Ihre Anwendung hängt mit der Bevorzugung gewisser Ansichten des Körpers, nämlich der übersichtlichen Dreiviertelwendungen, aufs engste zusammen. Der plastische Eindruck kann darüber hinaus eine Verstärkung durch die Art der Belichtung und Schattengebung erfahren, die wiederum eine zusammenhängende und gleichmäßig abgestufte sein muß. Anderseits kann sich die plastische Anschauungsweise schon in einer ziemlich einfachen Umrißzeichnung aussprechen, da auch mit einer solchen (silhouettenhaften) Sehform eines gegenständlichen Gebildes die Vorstellung des Kubischen assoziiert wird. Lehrt uns doch die Kunstgeschichte, daß es langer Bemühungen bedarf, bis die volle Beherrschung der optischen Darstellungsmittel der Sehvorstellung gewonnen wird. Am Anfang der Entwicklung der Zeichenkunst steht überall die Silhouette, d. h. die aus den einfachsten Projektionen entstehende Sehform, aus der erst allmählich und manchmal erst auf dem Umwege

[1]) Hildebrand, a. a. O. S. 22 ff. über die Vorstellungstätigkeit des Bildhauers im Gegensatz zu derjenigen des Malers.

[2]) Müller-Freienfels, a. a. O. I, S. 102 und mit Bezug auf das plastische Schaffen besonders S. 104 ff.

über die zusammengesetzte (gemischte) Projektion der graphische Ausdruck der Sehvorstellung (beziehungsweise bereicherten Sehform) entwickelt werden muß. Anderseits beweist der Umstand, daß es eine reine Silhouettenkunst gibt, die mit der Entwicklung der Zeichnung Schritt hält, daß die plastische Anschauungsweise als ästhetische Kategorie sich nicht nur mit einer starken reproduktiven Begabung für die Sehvorstellung (diskursive Formvorstellung), sondern auch mit einer solchen für die Sehform verbinden kann. Damit bietet wieder die Kunstwissenschaft der differentiellen Psychologie eine wichtige Anregung zur Feststellung feinerer Begabungsunterschiede innerhalb des visuell motorischen Typus.

Hier stoßen wir bereits auf den ersten der Wölfflinschen Grundbegriffe, auf das »Lineare« als Gegensatz zum Malerischen. Für uns deckt er nunmehr nur den Ausdruck der plastischen Anschauungsweise in der Flächenkunst und erscheint daher als voller Gegenbegriff gegen diese Kategorie unzureichend. Wenn Wölfflin ihn durch das vorwiegende Interesse für den Umriß näher bestimmt, so ist damit eben nur eine Seite der Sehvorstellung hervorgehoben, von der die Phantasiegestaltung des plastisch denkenden Künstlers ihren Ausgang nimmt. Diesen Tatbestand aber erkennt Wölfflin unbewußt an, wenn er hinzufügt: »das Tastbild« (ich ergänze schwerlich unrichtig: der künstlerischen Einbildungskraft) »wird zum Sehbild« (nämlich der künstlerischen Gestaltung). Das ist offenbar ganz dasselbe, was ich unter der Umsetzung der Sehvorstellung in die inadäquate Erfüllungsform verstehe (siehe Heft 1, S. 33), — gilt aber nur für die Flächenkunst. Das Lineare ist also das Plastische in optischer Erfüllungsform, d. h. auf graphischen Ausdruck gebracht. Seine Bedeutung geht allerdings in der Flächenkunst (und im Relief) noch darüber hinaus, da die Linie hier außerdem zur Trägerin der rhythmischen Werte und der Gefühlssymbole (siehe Heft 1, S. 22 und 25) wird. Diese sozusagen kalligraphischen Wirkungen aber können vollends den allgemeinen Gegensatz zum Malerischen nicht begründen. Daß Wölfflin in der Tat den Begriff in weiterem Sinne verstanden wissen will, geht aus anderen Erläuterungen bei ihm hervor, so z. B. wenn er sagt, der lineare Stil strebe danach, die Dinge nach tastbaren Verhältnissen objektiv zu veranschaulichen. Es komme auch nicht darauf an, daß die Linie sich als solche dem Auge darbiete. Gleichwohl fehlt ein wichtiges Wesensmerkmal. Zur Anschaulichkeit des Plastischen (beziehungsweise des Tastbaren) gehört doch nicht nur die Begrenzung, sondern auch der körperliche Abschluß der Flächen. Der ausgebildete lineare Stil aber gibt diesen ebenso deutlich in der Flächenkunst wie in der Rundplastik (d. h. in der haptischen Erfüllungsform) wieder. Man

denke nur an die Modellierung eines Botticelli und Signorelli. Deshalb läßt sich nicht etwa der Begriff des Plastischen umgekehrt dem des Linearen unterordnen. Wölfflin versucht das zwar nicht auf theoretischem Wege zu erreichen, hat aber doch die Probe darauf in der vergleichenden Betrachtung der Renaissance- und Barockplastik angestellt. Und doch muß er selbst zugestehen, daß »die Linie nur einen Teil der Sache« trifft[1]). Wollen wir aber das Wesentliche der plastischen Anschauungsweise als des Oberbegriffs auf eine einheitliche Formel bringen, so dürfen wir sagen: das plastische Sehen oder Vorstellen haftet an der Gestaltqualität der Dinge (dem »Gegenständlichen« Schmarsows) und beruht auf dem psychophysischen Tatbestande, daß in der künstlerischen Vorstellungsbildung diejenigen Gesichtssinnesempfindungen die Vorherrschaft haben, welche uns die extensiven Wahrnehmungen vermitteln und sich am engsten mit Tast- und Bewegungsempfindungen assoziieren. Das sind die Netzhautbilder (als physiologische Gegenwerte der Sehformen) und die Muskelinnervationen des Sehorgans.

Die Berechtigung unserer weiteren Fassung des Gegenbegriffs zum Malerischen kann vollends durch den polaren Gegensatz erhärtet werden, in den diese Kategorie bei einheitlicher Wesensbestimmung zu jener tritt. Gehen wir also zunächst mit Wölfflin, der sich besonders um den Begriff des Malerischen bemüht hat und dennoch auch in seinem neuen Werk nicht zu einer solchen inneren Zusammenfassung durchgedrungen ist, den Weg negativer Unterscheidung desselben vom Plastischen (beziehungsweise vom Linearen)[1]), obgleich wiederum nur die psychologische Begründung in Verbindung mit der empirischen Ableitung seine positiven Eigenschaften ermitteln kann. Der malerische Eindruck (beziehungsweise das malerische Sehen) beruht nach Wölfflin auf der »Entwertung der Umrisse«, indem das Undeutlichwerden der Grenzlinien unter der Einwirkung von Licht und Schatten den greifbaren (anschaulichen) Formzusammenhang zerstört. Das werden auch wir im Hinblick auf die plastische Anschauungsweise vollauf anerkennen dürfen. Wenn hingegen überhaupt die Entfremdung des Gesichtsbildes von der Sehform, sei es in einer Schrägansicht oder infolge starker Überschneidungen ihrer Teile, schon als malerisch bewertet wird, so erfolgt damit eine Erweiterung des Begriffs, die man höchstens dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zugute halten kann. Denn hier findet eine Vermengung des Malerischen und des Optischen (vgl. Heft 1, S. 34) statt. Es handelt sich vielmehr in diesen Fällen nur um eine unvollständige optische Erfüllung von Sehvorstel-

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 1 ff. und Kunstgesch. Grundbegriffe S. 27 ff.

lungen innerhalb der plastischen Anschauungsweise. Als malerisch aber dürfen wir nur diejenige Aufhebung der anschaulichen Zusammenhänge innerhalb der sichtbaren Erscheinung anerkennen, die durch ähnliche Kräfte bewirkt wird wie die Entwertung der Umrisse. Viel eher können wir daher Wölfflin zustimmen, wenn er neben dem subjektiv Malerischen auch ein objektiv Malerisches als Vorstufe des ersteren oder als objektiven Gegenwert in der Naturwirklichkeit aufzuweisen sucht. Im Anblick des zerlumpten Bettlers, der Ruine und bei weiteren Beispielen ist es die Zerrissenheit der Oberflächengestaltung, welche den Eindruck eines unzusammenhängenden Wogens oder einer Verflechtung der Formen erzeugt. So bildet für Wölfflin die über das Ganze hingehende Bewegung ein zweites Wesensmerkmal des Malerischen, auf dem vor allem seine dekorative Wirkung beruhen soll [1]. Die Schwäche dieser gesamten empirischen Ableitung freilich tritt darin zutage, daß sie sich nicht einmal logisch auf einen einheitlichen Begriff bringen läßt. Erst ihre Beziehung auf den psychologischen Tatbestand, die wir bei Wölfflin vermissen, erlaubt, das Richtige vom Unzutreffenden zu scheiden.

Welche tief eingreifende Rolle bei allen diesen Eindrücken die Verteilung von Licht und Schatten spielt, hat Wölfflin selbst keineswegs übersehen, vielmehr treffend hervorgehoben, daß nicht diese Gegensätze an sich, sondern nur das Unzusammenhängende derselben die malerische Beleuchtung ausmacht. Licht und Schatten aber bringen auf einer rauhen oder zerklüfteten Oberfläche Wirkungen hervor, die auch durch Tonstufen oder Farbenunterschiede in unserem Auge entstehen können, nämlich die Helldunkelkontraste oder, wie wir auch sagen dürfen, die intensiven (qualitativen) Gesichtssinnesempfindungen im Unterschied von den extensiven (quantitativen). Die Bewegung, die Wölfflin eigentlich meint, hat auch kaum etwas mit der gleitenden Blickbewegung zu tun, die gerade in der plastischen Anschauungsweise zumal bei ihrem linearen Ausdruck führende Bedeutung gewinnt. Maßgebend ist vielmehr die rein d y n a m i s c h e B e w e g u n g unserer wechselnden Qualitätsempfindungen, welche der klaren Sonderung der Formen durch das Auge entgegenarbeitet und sie miteinander und mit dem Grunde (beziehungsweise ihrer räumlichen Umgebung) bindet. Daraus erklärt sich eben das, was Wölfflin das objektiv Malerische und seine dekorative Schönheit nennt. Sind doch diese Wirkungen

---

[1]) Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888, S. 15 ff. u. 2. Aufl., 1907, S. 16, sowie Logos 1913, S. 5 und Grundbegriffe S. 21 ff. Ähnlich faßt auch Hamann, Ästhetik usw. S. 106 das Malerische als Gegensatz zu jeder Form und Ordnung auf und mit kritischer Stellungnahme zu Wölfflins, Schmarsows und Riegls Begriffsbestimmung im Archiv f. Kulturgesch. 1910, VIII, S. 491 ff.

in der Tat mit der plastischen Anschauungsweise so weit vereinbar, daß sie den Zusammenhang der Formen nicht gänzlich zu zerstören brauchen. Plastische und malerische Anschauungsweise schließen sich gegenseitig nur logisch, nicht aber notwendigerweise in ihrer empirischen Verwirklichung aus (siehe Heft 1, S. 180, Anm. 2), sondern lassen sich miteinander in mannigfaltigen Mischungen vermitteln. Beim »Hieronymus im Gehäus«, um bei einem Beispiel Wölfflins zu bleiben, gewinnen die hellen, flimmernden Lichter, die Dürer über die Flächen ausgebreitet hat und die starken Kontrastwirkungen des Schwarzweiß in unserer Betrachtung das dynamische Übergewicht über das Gegenständliche. Und so bringt auch das Liniengewirr einer Landschaftszeichnung Altdorfers einen malerischen Eindruck nicht etwa dadurch hervor, daß wir auch bei schärferem Zusehen die Einzelformen nicht auseinandersehen könnten, sondern weil das Netz der Schwarzweißkontraste einen stärkeren Reiz auf unser Auge ausübt als der Linienzusammenhang.

Auf diesen Sachverhalt müssen wir unsere psychologische Wesensbestimmung des Malerischen im polaren Gegensatz zum Plastischen begründen, indem wir sagen: das malerische Sehen und Gestalten herrscht da, wo die intensiven (qualitativen) Gesichtssinnesempfindungen vorwiegend die Wahrnehmung (oder die reproduktive Phantasietätigkeit) vermitteln. Daß dieses Ergebnis kein willkürliches ist, bestätigt die Feststellung eines rein visuellen Künstlertypus, dessen besondere Begabung in der Lebhaftigkeit und Reproduktionskraft der Farben-(und Helldunkel-)empfindungen besteht [1]. Auf der Grundlage dieser einheitlichen Sinnesbegabung bietet die Zusammenfassung der empirischen Einzelbestimmungen Wölfflins zum Vollbegriff des Malerischen keine erheblichen Schwierigkeiten mehr, wenngleich es eines kräftigen Abstrichs (siehe oben S. 185) und der Klärung des Merkmals der Bewegung bedurfte, in dem sein Gedankengang geradezu als Brennpunkt seine Zusammenfassung findet [2]. Werfen wir aber wieder einen Rückblick auf Schmarsows Wesensbestimmung des Malerischen, so erhält diese durch das psychologische Kriterium ihre volle Rechtfertigung. Zwar

[1]) Müller-Freienfels, a. a. O. I, S. 91 ff., der dabei nur zu ausschließlich die Farbenempfindungen im Auge hat. Daneben besteht jedoch ein Sondertypus mit außergewöhnlicher Empfindlichkeit für die Tonabstufung nach Helligkeitsgraden mit entsprechend lebhafter Reproduktionsfähigkeit, zumal in den sehr verbreiteten Fällen schwacher Farbenblindheit; vgl. A. Guttmann, Farbensinn und Malerei, Die Umschau 1909, XIII, S. 8 ff.

[2]) So schon Renaissance und Barock, 2. Aufl., S. 16 mit unzureichend begründeter Ablehnung von Schmarsows Begriffsbestimmung des Malerischen.

wird auch von ihm für die Anfänge der Malerei das Optische (als Projektion des Körpers auf die Fläche) noch nicht scharf vom eigentlich Malerischen geschieden, der Gegensatz der Anschauungsweise aber selbst auf dieser Stufe keineswegs verkannt, da der farbig gefüllten Silhouette im Vergleich mit der reinen Umrißlinie, welche die Gestalt viel deutlicher aus der Fläche herauslöst, die engere Verknüpfung mit dieser, die als Raum aufzufassen ist, zuerkannt wird. In der weiteren Entwicklung des malerischen Sehens ist vollends von Schmarsow der reine flächenhafte Augenschein, in dem sich Raum und Dinge dem Auge darbieten und die Verbindung von Körper und Raum, welche sich sowohl aus der Farbenqualität als auch aus dem Ineinanderfließen der Tonstufen als Licht und Schatten ohne Rücksicht auf die Formbegrenzung ergibt und das Nebeneinander der Dinge schließlich in der räumlichen Erscheinung vereinheitlicht, als »das innerste Anliegen« malerischer Anschauungsweise bezeichnet worden [1]). Indem wir vom psychologischen Gesichtspunkt zu demselben Ergebnis gelangt sind, ist für uns zugleich die Polarität der ästhetischen Kategorien des Plastischen und des Malerischen im Sinne einer unterschiedlichen, aber nur relativ gegensätzlichen individuellen Anschauungsweise sichergestellt. Wie aus dem Gegensatz dieser individuellen Begabungstypen verschiedene Kunstrichtungen oder Stilphasen entspringen können, ist eine Frage, die bei der Erörterung der Entwicklungsgesetze der Kunst aufzuwerfen sein wird (siehe unten).

Lassen sich die eigenartigsten Wirkungen der plastischen und malerischen Technik auf zwei verschiedene Gestaltungsprinzipien oder ästhetische Kategorien zurückführen, die in verschiedenen Leistungen der künstlerischen Gesichtssinnesbegabung ihre Wurzel haben, so liegt die Frage nahe, ob nicht auch in jener Kunstgattung, welche wir als eine Zwischen- oder Mischform der Rundplastik und der Flächenkunst (beziehungsweise als eine vermittelnde Erfüllungsform des optischen und haptischen Reproduktionsdranges) ansehen dürfen, in der Reliefbildnerei nämlich, ein eigentümliches Gestaltungsprinzip wirksam sei. Es kann sich freilich dabei nicht mehr um die Objektivierung (Reproduktion) besonderer Sinnesempfindungen handeln, da sämtliche Eindrücke, die wir durch das Auge aufnehmen, bereits in dem plastischen und malerischen Sehen enthalten sind. Daraus folgt aber auch, daß beide ästhetischen Kategorien in gewissen Grenzen auf die Reliefkunst übergreifen müssen. Das Reliefmäßige wird demnach seinen Stim-

---

[1]) Schmarsow, a. a. O. I, S. 40 ff. u. S. 82 ff. und III, S. 26 u. S. 39, sowie Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten S. 128 und Kunstwiss. Grundbegr. S. 282 ff.

mungsgehalt mehr oder weniger von der einen oder von der anderen Seite empfangen. Da aber, wie wir sahen (siehe Heft 1, S. 34), die Begriffe des Plastischen und des Malerischen durchaus nicht mit denen des Haptischen und des Optischen zusammenfallen, so bleibt die Möglichkeit bestehen, daß sich gerade aus der Vermittlung (beziehungsweise Vermischung) der adäquaten Erfüllungsformen der Sehvorstellung und der Sehform, d. h. der mit kinästhetischen und Tastempfindungen assoziierten und der reinen Gesichtssinneserlebnisse, wenn auch nicht eine eigenartige ästhetische Kategorie, so doch eine Gesetzmäßigkeit des technischen Aufbaues, also ein künstlerisches Gestaltungsprinzip, ableiten läßt. Liefert doch schon die Tatsache, daß es eine solche gemischte Erfüllungsform der reproduktiven Betätigung der Raumphantasie gibt, den unwiderleglichen Beweis für das geregelte Zusammenarbeiten beider in ihrer psychogenetischen Grundlage gesonderten Auffassungsformen unseres Raumbewußtseins (siehe Heft 1, S. 30 ff.). Daß der Reliefgestaltung ein weiter Spielraum in der Anwendung haptischer und optischer Ausdrucksmittel verbleibt, folgt unmittelbar daraus und braucht hier nicht mehr ausgeführt zu werden [1]. Die äußersten Gegensätze innerhalb der dadurch gebotenen Entwicklungsmöglichkeiten des Reliefstils bezeichnen das Relief der Antike bis tief in das hellenistische Zeitalter hinein und das Relief der italienischen Frührenaissance, Gegensätze, für die in erster Reihe die Vermeidung oder die Verwertung der zeichnerischen Verkürzungen für den Aufbau der Wirkungsform, in zweiter die zunehmende Einbeziehung der Grundebene in die Darstellung maßgebend ist. Von ihr, also von der Fläche, nimmt die Reliefbildung ihren Ursprung, und jene beiden Entwicklungsmöglichkeiten bestehen darin, daß sich die Gestalten des Bildes entweder immer plastischer (beziehungsweise haptisch) aus ihr herauslösen (Hochrelief) oder mehr optisch (mittels der Verkürzung) darstellen (Flachrelief und Halbrelief), doch kann im sogenannten malerischen Relief auch eine Vermischung beider Verfahren stattfinden. Bleibt die Grundebene im ersteren Falle länger rein »negative Instanz«, so schreitet im zweiten und dritten ihre bildmäßige Ausgestaltung Hand in Hand mit ihrer optischen Zurückschiebung fort. Für die Einigung des Ganzen gewinnt dann die vordere ideelle Bildebene immer größere Bedeutung. Aber wie diese sogar in der reinen Flächenkunst (Zeichnung und Malerei) gesprengt werden kann, so treten auch im Relief-

[1]) Vgl. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamml. 1913, XXXIV, S. 154 ff., wo ich auch zur Auffassung Schmarsows und Hamanns Stellung genommen habe. Weitere Erwägungen haben mich davon überzeugt, daß die meinige von der des Erstgenannten grundsätzlich nicht so stark abweicht, als es mir damals schien.

stil, der mit allen Mitteln arbeitet, die vordersten Körperwerte gelegentlich freiräumig über die »Reliefzone« vor. Bei so mannigfaltigen Voraussetzungen ist es kaum möglich, den Begriff des Reliefmäßigen enger zu fassen, als es durch die psychogenetische Erklärung dieser Darstellungsform geschehen ist. Wollen wir ihn aber wieder im Sinne der eigenartigsten Wirkungen, welche dieser Kunstgattung allein in vollem Maße erreichbar sind, verstehen, so werden wir anerkennen, daß dieses Gestaltungsprinzip am reinsten zum Ausdruck kommt, wo die innigste Vermittlung von Fläche und Körper stattfindet, die stärkste Bindung des letzteren an die erstere unter dem Anschein der vollen Körperlichkeit *(rilievo)*. Das entspricht eben der Hildebrandschen Reliefanschauung, welche eine gleichmäßige Schichtung der Körper- und der Raumwerte (Reliefperspektive) fordert, wie sie im Gesamtbereich der Kunst nur ganz selten durchgeführt worden ist und die Technik auf einen sehr kleinen Kreis von Darstellungsmöglichkeiten beschränken würde. Jedenfalls aber finden wir uns mit Schmarsow darin zusammen, daß wir die Reliefkunst als ein selbständiges Zwischenreich zwischen der Flächenkunst und Rundplastik anerkennen. Von seinem Gesichtspunkt aus war Schmarsow auch schon auf dem rechten Wege zur psychologischen Wesensbestimmung dieser Kunstgattung, wenn er sie in das Grenzgebiet von Tastraum und Sehraum verweisen zu müssen glaubte [1]).

Was bietet nun Wölfflin als Grundbegriff für die Erklärung der Wandlung des Reliefstils im Barock? Die Betrachtung der Reliefplastik bleibt bei ihm auf Andeutungen beschränkt [2]). Ja, — sind denn die einschlägigen Schöpfungen des Zeitalters nicht bedeutsam genug, um die Frage nach den Stilgesetzen dieser Kunstgattung berechtigt, wenn nicht geboten erscheinen zu lassen, wenn seine Grundbegriffe das »Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst« zu lösen bestimmt sind? — Hat nicht vor allem der Norden in seiner Grabmalplastik überaus fruchtbar an der Fortbildung des malerischen Reliefstils zur gewagtesten Bildgestaltung gearbeitet? Oder dürfen wir vornehm an ihr vorbeisehen, da Werke von starker und bedeutender Wirkung innerhalb derselben nicht allzu zahlreich sind und die kunstgeschichtliche Forschung diesen gewaltigen Denkmälerbestand bis heute sehr vernachlässigt hat? Selbst wenn dieser Stil eine Verirrung bedeutet, so entspringt er doch zweifellos aus demselben malerischen Kunstwollen, das sich in den übrigen Künsten durchgesetzt hat, und er-

---

[1]) Schmarsow, Beitr. I, S. 40 und III, S. 163 ff. u. S. 184 ff., sowie zur Kritik der Hildebrandschen Auffassung S. 142 ff.; Derselbe, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten S. 151 ff. und Kunstwiss. Grundbegriffe usw. S. 111 u. S. 263 ff.

[2]) Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe usw. S. 67.

heischt eine prinzipielle Erörterung. Finden wir uns aber einmal mit der besagten Lücke in der stilgeschichtlichen Analyse ab, so bietet uns Wölfflins zweites Begriffspaar einen gewissen Ersatz für den Begriff des Reliefmäßigen, der bei ihm gewissermaßeh in zwei Faktoren zerlegt ist. Mittels der Gegenbegriffe Fläche und Tiefe erläutert Wölfflin die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Raumproblem in der Malerei, Plastik und Architektur des Barock im Gegensatz zum klassischen Stil. Vielleicht erschienen sie ihm für diese umfassende Aufgabe fruchtbarer als die Beziehung auf das reliefmäßige Gestaltungsprinzip. Und doch hätte sich die malerische Stilentwicklung dieses Zeitraumes sehr wohl unter dem einheitlichen Gesichtspunkt einer Herstellung und Auflösung reliefmäßig geschichteter Bildgestaltung (im Sinne der Hildebrandschen Reliefanschauung) begreiflich machen lassen. Gelegentlich wird sogar der Ausdruck angewandt [1]), aber anscheinend ohne bewußte Erkenntnis seiner Tragweite. Auch sieht Wölfflin bei Betrachtung der Rundplastik in der Zusammenfassung der Gestalt zum Flächenbilde durch das 16. Jahrhundert und in der Auflösung des letzteren in Tiefenwerte durch das 17. einen parallelen Entwicklungsgang [2]), der sich gleichwohl in den Grenzen der Ansichtsforderung, also der Hildebrandschen Reliefauffassung (siehe oben S. 183), abspielen soll. Die Anwendung dieses Grundbegriffs selbst hätte vielleicht zu einer höheren Bewertung des Kubischen geführt und gerade die vollkommene Befreiung der Rundplastik von der reliefmäßigen Anschauung, also die Unhaltbarkeit der Ansichtsforderung, erwiesen. In der Architekturentwicklung läßt sich die Vereinheitlichung der perspektivischen Wirkung und die Aufhebung der Raumschichtung des klassischen Stils sehr wohl mit der Vollendung der malerisch optischen Reliefauffassung im Barock in Beziehung setzen und vollends im Außenbau und der Fassadenbildung der reichere Rhythmus der Flächen, Risalite und Pilaster im Gegensatz zu den geschichteten Plänen des klassischen Stils mit dem zusammenhängenden Aufbau des Reliefvolumens, während die Formel: »Fläche und Tiefe« diesen Unterschied kaum zu klarem Ausdruck bringt [3]). Diese Andeutungen über die Anwendung beider Grundbegriffe auf die stilgeschichtlichen Tatbestände sollen jedoch hier nur dazu dienen, um die Unentbehrlichkeit des einheitlichen Grundbegriffs und seine Unersetzbarkeit durch das Wölfflinsche Begriffspaar klarzustellen. Unser Hauptaugenmerk war auf die Klärung des Gestaltungsprinzips selbst gerichtet.

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 81, 97/8 u. a. m.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 111 ff. u. S. 118 ff.

[3]) Wölfflin, a. a. O. S. 121 wird sich selbst des Zwanges, der in ihrer Anwendung auf die Architektur liegt, bewußt.

Was sich uns für die bildenden Künste im engeren Sinne ergeben hat, dürfen wir vielleicht auch für das Schwesternpaar der Zweckkünste zu ermitteln hoffen. Liegt nicht auch einer jeden von ihnen ein eigentümliches Gestaltungsprinzip zugrunde, das gewisse ästhetische Wirkungen in reinster oder vollkommenster Ausprägung auslöst? Wenn das zutrifft, so werden wir dieses Prinzip freilich nicht auf die vorherrschende phantasiemäßige Reproduktion gewisser Sinnesempfindungen (Qualitäten) zu begründen vermögen, da eine solche Wurzel nicht einmal mehr für die Reliefkunst nachzuweisen war, ja überhaupt nicht innerhalb des qualitativen, d. h. des untergeordneten Faktors der Zweckkünste. Wohl aber mögen die Bau- und die Zierkunst ihr unterschiedliches Grundgesetz von dem quantitativen Prinzip (siehe Heft 1, S. 27) als übergeordnetem Faktor empfangen, wie die bildenden Künste von dem reproduktiven (qualitativen). Bestätigt sich diese Erwartung, so wird die zweite Frage lauten, ob nicht auch zwischen ihren Gestaltungsprinzipien ein polarer Gegensatz besteht, wie zwischen plastischer und malerischer Anschauungsweise. Ein Versuch, ein solches Begriffspaar für die Zweckkünste aufzustellen und ihm sogar eine allgemeingültige Formel für die gesamte Kunstentwicklung abzugewinnen, ist in der Tat unlängst gemacht worden [1]. Abgesehen von der unzureichenden Berücksichtigung der Gestaltungsprinzipien der bildenden Künste (im engeren Sinne), ermangelt er jedoch des Nachweises der einheitlichen psychologischen Grundlage der beiden Hauptbegriffe. Dafür aber ist der psychologischen Wesensbestimmung einer jeden dieser beiden Schwesterkünste durch Schmarsow in fruchtbarster Weise vorgearbeitet worden.

Bei der Baukunst können wir das schon auf Grund unserer vorhergehenden Überlegungen (siehe Heft 1, S. 33/34) aus seiner These erkennen, das zu allen Zeiten die Raumgestaltung das »Wesen der architektonischen Schöpfung« ausmacht [2]. Aus Phantasievorstellungen geometrischer Gebilde, zu denen sich unser dreidimensionales Raumbewußt-

---

[1]) E. Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgesch. d. Stile in d. bild. Kunst, Leipzig 1910. Aus Natur u. Geisteswelt, 317./8. Bdchen., II, S. 96 ff.

[2]) Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorl. in d. königl. Univ. Leipzig 1894, S. 9 ff. und Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung in der Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1914, IX, S. 67 (bzw. Kongreß f. Ästhet. usw. Ber. S. 2 ff.); vgl. auch Über den Wert der Dimensionen usw. in d. Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1896, S. 55 ff. Es ist bezeichnend für die Vernachlässigung Schmarsowscher Gedankenarbeit durch die kunstgeschichtliche Forschung, daß in einer jüngst veröffentlichten Arbeit zur Ästhetik der Baukunst gleichartige Gesichtspunkte augenscheinlich ohne jede Kenntnis seiner Arbeiten eingeführt werden; vgl. M. Eisler, Monatshefte f. K. Wiss. 1916, X, S. 327 ff., »Die Freiung in Wien nebst einem Exkurs über die Raumform an sich.«

sein verdichtet und aus der Objektivierung solcher Sehvorstellungen geht sie hervor, wie umgekehrt das Verhalten des Betrachters darin besteht, daß er die ihm im Sehraum gebotenen, mit kinästhetischen Empfindungen assoziierten Gesichtssinneserlebnisse zum Vorstellungsraum ausdeutet. Was sich bei der Rundplastik allenfalls noch bestreiten läßt, wenngleich zu Unrecht, ist hier auf keine Weise abzuleugnen, daß nämlich der ästhetische Vollgenuß der Architektur uns erst durch ein sukzessives Schauen und kontinuierliches Verknüpfen der Anschauung mit der Raumvorstellung übermittelt wird. Doch vollzieht sich die Aufnahme der zusammenhängenden Sehvorstellung nicht sowohl wie dort im Herumgehen um das Bauwerk als Körperwert, sondern vor allem von innen her als eines »Raumgebildes«. Im rechtwinklig abgeschlossenen kubischen Gehäuse treten dabei die Dimensionalgefühle in Tätigkeit, von denen die Tiefenachse als Ausmaß der vorgestellten Bewegung die Führung übernimmt und nur bei vollem Ausgleich mit der Breite im Zentralbau das Höhenlot zur Dominante werden kann [1]. An den drei Koordinaten aber werden uns die Maßverhältnisse des Raumganzen durch Vermittlung der ästhetischen Elementargefühle der rhythmischen Gliederung, der symmetrischen Zusammensetzung und des proportionalen Aufbaues zum Bewußtsein gebracht. Da jedoch unser Raumbewußtsein nur durch Ausdeutung des Gesichtsraumes zum Vorstellungsraum seine anschauliche Gestaltung finden kann (siehe Heft 1, S. 32 ff.), so vermag das Gestaltungsprinzip der Raumkunst nur auf einem Umwege in der Grenzsetzung des Raumes in Erscheinung zu treten. Der materielle Aufbau der Innenarchitektur bezweckt also in erster Linie die Fügung eines Gerüstes raumschließender, raumöffnender und raumtrennender Flächen und Glieder, durch die der kubische Raumgehalt mittels der rhythmischen, symmetrischen und proportionalen Beziehungen, welche sie ausdrücken, gegliedert wird. In dieser Leistung ist das eigentliche Gestaltungsprinzip der Baukunst zu erkennen, und nach ihr werden wir es zu benennen haben. Wir werden dann sehr an der schon von verschiedenen Seiten und so auch von Wölfflin gebrauchten Benennung des »Tektonischen« festhalten dürfen, dem Begriff aber die weiteste Fassung geben müssen. Was in der Regel darunter verstanden wird [2], schließt er nur als

---

[1]) Schmarsow, a. a. O. S. 55 ff., sowie Das Wesen d. architekt. Schöpfung, S. 9 ff. und Zeitschr. f. Ästhet. usw. S. 81 ff.

[2]) G. Semper, Der Stil in d. techn. u. tekton. Künsten, 2. Aufl., München 1878, I, S. 9; Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychol. d. Archit. München 1888, S. 2 ff. und in diesem Sinne offenbar auch Grundbegriffe usw. S. 156/7, in allgemeinerem Sinne aber, z. B. mit Beziehung auf die Malerei, S. 140; Cohn-Wiener, a. a. O. II, S. 97, auch mit einer gewissen Erweiterung des Begriffs nach der Seite seiner raumgliedern-

Gegenwert mit ein, den Ausdruck der durch das Material und den Zweckgedanken bedingten statischen (oder gar dynamischen) Gesetzmäßigkeit, welche die kubische Gestaltung der Werkform bestimmt. Zur schärferen Bezeichnung dieses engeren Nebensinnes empfiehlt sich die Verwendung des synonym gebrauchten Ausdrucks »das Struktive«. Die Geltung des tektonischen (beziehungsweise struktiven) Gestaltungsprinzips im Außenbau reicht aber nur so weit, als dieses in seinem materiellen Aufbau eine Spiegelung des Raumgedankens bildet. Wo das nicht geschieht und seine Beziehung zum Innenraum uns unklar bleibt, entsteht nur ein raumfüllendes (haptisches) Gebilde[1]). Die Vertikale und die Horizontale haben nur als Parallelen zu den Achsen (bzw. Dimensionen) des inneren Raumgebildes tektonische Bedeutung. Wo sie hingegen nur dem Ausdruck von Kraft und Last dienen, verbindet sich das struktive Prinzip bereits mit der dynamischen Wirkung des (untergeordneten) reproduktiven Faktors. Diesem verdankt die Architektur die formsymbolische (plastische) Ausgestaltung ihrer Bauglieder, in der die mit der Raumschöpfung verknüpften Phantasievorstellungen zum Ausdruck kommen. Darauf beruht die anthropomorphe oder doch organische Beseelung des Raumes. Den gemeinsamen Keim aber bildet der Zweckgedanke, der einerseits in einem angemessenen quantitativen (geometrischen) Gebilde, anderseits aber in Formen zur Entfaltung kommt, welche das Wesen und den Wert seines Inhabers, sei es einer Einzelpersönlichkeit oder einer Körperschaft versinnlichen[2]). So lassen sich die Grundgedanken Schmarsows über das baukünstlerische Schaffen wieder mit dem psychologischen Tatbestande in vollen Einklang bringen, und das Gestaltungsprinzip des Tektonischen findet dadurch im Sinne der Gesetzmäßigkeit des übergeordneten Faktors seine Begründung. Die schöpferische Gestaltungskraft des Baukünstlers aber werden wir wieder mit Hilfe der differentiellen Psychologie innerhalb des (visuell) sensorisch-motorischen Typus[3]) bei den mit besonders starkem geometrischen oder rhythmischen Reproduktionsdrang begabten Individuen zu suchen

---

den Bedeutung; Schmarsow, Das Wesen usw. S. 24 sowie Beitr. I, S. 24 u. S. 40 und III, S. 87, 99, 115, 154, 166 u. S. 197 bereits mit Bezug zum Achsensystem des Raumes, endlich Grundbegriffe usw. S. 17, während S. 147 ff. schon die Funktion des raumumschließenden Gerüstes als Kern des Grundbegriffes klar herausgearbeitet wird.

[1]) Das ist von Schmarsow, Das Wesen usw. S. 23 ff. bereits ausgesprochen worden. Auch unterscheidet er Beitr. I, S. 24 und III, S. 114/5 scharf zwischen den tektonischen und den plastischen (d. h. für uns dynamischen) Wirkungen des Aufbaues, während bei Wölfflin, Prolegomena usw. S. 2, 13 u. 19 ff. diese noch im ungeklärten Begriff des Tektonischen zusammenfließen.

[2]) Schmarsow, Das Wesen der architekt. Schöpfung, S. 25 ff.

[3]) Müller-Freienfels, a. a. O. I, S. 104 ff.

haben, neben dem die dem Gegenständlichen zugewandte (malerisch oder plastisch gerichtete) Phantasietätigkeit einen höheren oder geringeren Beitrag des individuellen Gestaltungstriebes ausmachen mag.

Bei Wölfflin leidet der Begriff des Tektonischen an einer gewissen Unbestimmtheit. Er bezieht ihn auf jeden regelmäßigen Aufbau der Form nach den Hauptachsen, aber nicht ausdrücklich auf die Raumgestaltung, auf die der einschlägige Abschnitt überhaupt kaum eingeht. Gleichwohl würde seine Auffassung des tektonischen Gestaltungsprinzips dessen Anwendung auf die letztere nicht ausschließen, so gut wie sich die unserige auf Plastik und Malerei übertragen läßt, und so wären wir im Grundgedanken mit ihm in diesem Falle ziemlich einig. Aber Wölfflin begrenzt den Begriff anscheinend mit bewußter Absicht gar nicht so scharf, sondern leitet von ihm den erweiterten Begriff der »geschlossenen Form« ab und ordnet diesem den Gegenbegriff der »offenen Form« im Sinne der »Entfremdung« von der ersteren oder der »Abweichung von der Regel« zu. Das erleichtert es ihm, den Gang seiner Erörterung dem einmal gewählten Schema zuliebe mit der Malerei zu beginnen. Wir werden hingegen gut tun, unsere Aufmerksamkeit zuerst seinen Ausführungen über die Baukunst zuzuwenden, die nach seinem eigenen Geständnis »tektonisch sein muß«, während die Malerei es nur »sein kann«. Hier kommt denn auch der Begriff des Tektonischen (beziehungsweise der geschlossenen Form) am klarsten heraus. Er bedeutet »das streng geometrische Element« im Grundriß wie im Aufbau, die Betonung der »Uransichten«, also im Einklang mit unserer Begriffsbestimmung die Regelung der Bauform, sei es auch nur des Außenbaues, durch das Koordinatensystem der Dimensionalgefühle. In dem Gegenbegriff des Atektonischen oder der offenen Form wird freilich sehr Verschiedenartiges zusammengeworfen. Die daraus entspringenden Neuerungen des Barock im Verhältnis zur klassischen Kunst lassen sich noch im wesentlichen unter zwei Gesichtspunkte bringen, von denen der erste bereits oben aufgestellt worden ist (siehe Heft 1, S. 22). Wenn Wölfflin der kristallinischen die organisch belebte, der starren die erweichte Form entgegensetzt, der ungesättigten die gesättigte, so handelt es sich offenbar um die Steigerung des reproduktiven Faktors in der Formsymbolik der architektonischen Glieder, in die nunmehr durch Anähnelung an vegetabile oder animale Bildungen ein reicherer Beitrag von neuen Kraft- und Gefühlssymbolen hineingearbeitet wird. Man könnte diese Wirkungen nun unter dem Begriff eines dynamischen (oder symbolischen) Gestaltungsprinzips zusammenfassen und diesen Ausdruck mühelos in manche Erörterung Wölfflins an Stelle des Atektonischen einsetzen. Dieser Gegensatz zum Tektonischen beruht eben auf dem

Nebeneinander des quantitativen und qualitativen (reproduktiven) Faktors im baukünstlerischen Phantasieschaffen. Davon zu unterscheiden sind hingegen gewisse Wirkungen der offenen Form, die auf einem ganz anderen Gegensatz zum Tektonischen beruhen und denen Wölfflin mit Recht ebenso viel Bedeutung beimißt. Da handelt es sich eben nur um »Entfremdung von der Regel«, d. h. um Aufnahme gebrochener oder unfertiger Formen oder weniger faßlich gegliederter (z. B. fünfseitiger) statt der Uransichten, sowie um eine frei rhythmische Bewegung der Dekoration, welche die tektonischen Bauglieder verhüllt oder sich ihrem Rahmen nicht fügt, kurz um den Schein einer völlig freien oder willkürlichen Gestaltung. Solche Erscheinungen können zum Teil ohne überwiegenden Anteil reproduktiver Elemente oder gegenständlicher Vorstellungen zustandekommen, und zwar auf Grund des dekorativen Gestaltungsprinzips in seiner sogleich unsererseits noch zu begründenden Bedeutung. Zuvor ist nur noch zu bemerken, daß sich auch die Wirkungen der sogenannten offenen Form in der Malerei und Plastik auf jene beiden Gegenbegriffe zurückführen lassen. Unter dem Tektonischen ist in der ersteren mit Wölfflin die Betonung der Bildachsen, besonders der Medianlinie durch die Bildgestaltung und die Anpassung der letzteren an den Rahmen zu verstehen. Wenn er nachweist, wie durch ungleiche Verteilung der Akzente, und zwar besonders der Licht- und Farbenwerte (also der intensiven Eindrücke), die Bildsymmetrie in ein labiles Gleichgewicht oder gar in betonte Asymmetrie aufgelöst wird, ja ein ihr entgegenarbeitendes System von Spannung und Lösung hergestellt wird, so handelt es sich offenbar wieder um ein dynamisches Gestaltungsprinzip, das in der emotionalen Phantasietätigkeit seinen Ursprung hat. Wenn aber der gegen die Tektonik der Fläche wirkende Bewegungszug darauf beruht, daß in der Komposition ein eigner Rhythmus des Rahmens (Ausschnitts) sich aufbaut und daß seine Richtlinien gegen die Bildachsen mehr oder weniger verschoben erscheinen, daß die Uransichten vermieden werden und die Diagonale zur Geltung gebracht wird, daß die Überschneidung durch den Rahmen nicht mit dem freien Abschluß der Komposition zusammenfällt, dann haben wir es wieder vorwiegend mit unserem dekorativen Gestaltungsprinzip zu tun. Auch für die Plastik trifft beides zu. Wölfflin will zwar bei ihr von tektonischem Aufbau nur im Zusammenhange mit der Architektur wissen, — und die strenger geschlossene oder freiere Aufstellung der Figuren innerhalb eines architektonischen Rahmens, z. B. bei Grabmälern, hängt offenbar von demselben Gegensatz des Tektonischen und des Dekorativen ab, — aber er verkennt, daß schon im statischen Aufbau der Menschengestalt die Abweichung von dem an das Höhenlot und die Horizon-

tale gebundenen Gleichgewichtszustand durch die Kräftespannung des Körpers als Ausdruck der Willensbewegung und des vorübergehenden Zustandes eine Gegenwirkung bedeutet, die wir wiederum auf das dynamische Gestaltungsprinzip beziehen dürfen. In der Barockplastik erfährt es im Vergleich mit der Plastik der Hochrenaissance noch eine letzte Steigerung über Michelangelo hinaus. Empfängt aber auch die körperbildende Kunst ihr struktives Gesetz von den Gleichgewichtszuständen des lebendigen, bewegten Körpers, so stellt sich doch mit deren freierer oder engerer Anknüpfung an das Koordinatensystem der Dimensionen ein loseres oder strengeres Abhängigkeitsverhältnis desselben vom tektonischen Gestaltungsprinzip ein.

Da das von uns verfolgte Verfahren, den einzelnen Künsten ihre eigentümlichen Wirkungen abzufragen und in diesen einem richtungweisenden Gestaltungsprinzip nachzuspüren, das sich auf den Antrieb klar erkennbarer psychischer Kräfte zurückführen läßt, bisher gute Früchte getragen hat, so haben wir alle Ursache, dieselbe Frage auch bei der noch übrig bleibenden Schwesterkunst der Architektur zu stellen. In den unserem Sprachgut einverleibten Fremdnamen »Ornamentik« und »Dekoration« scheint ihr Wesen sich zu spalten, so daß die Begriffe des Dekorativen und des Ornamentalen neuerdings im Sinne maßvoller oder ausgiebigerer Betätigung ein und desselben Kunsttriebes angewandt worden sind[1]), ohne daß durch klare Wesensbestimmung desselben die Berechtigung solcher Begriffsbildung erwiesen worden wäre. Die Prüfung des Sprachgebrauchs ergibt vielmehr, daß er in seiner Doppelung nur zwei verschiedene Seiten einer einheitlichen schöpferischen Tätigkeit trifft, die uns in der deutschen Bezeichnung als einheitlicher Begriff der Zierkunst vor Augen steht. Bezeichnet der Ausdruck Ornament ihr Erzeugnis in seinem selbständigen Bestande, so fassen wir es als Dekoration unter dem Gesichtspunkt seiner ästhetischen Wirkung in einem größeren Ganzen auf. In eine solche Beziehung kann freilich auch ein Werk der bildenden Künste, z. B. eine Statue zu einem Bauwerk eingehen, oder eine Statuette zu einem Gerät des täglichen Gebrauchs, ein Gemälde zu einem Möbel *(Cassone)* und dergleichen. Und doch besteht kein Zweifel daran, daß es gewisse Kunstgebilde gibt, die diese Aufgabe ihrer ganzen Zusammensetzung nach in eigenartiger und ausschließlicher Weise erfüllen. Als Zweckkunst der naturalisierten Raumformen kann aber die Ornamentik ihr Gestaltungsgesetz wieder nur von dem übergeordneten quantitativen Faktor empfangen. Das Gemeinsame in allen ornamentalen Formen besteht nun offenbar darin, daß sie in erster

---

[1]) Cohn-Wiener, a. a. O. II, S. 98/9.

Linie der Anregung und Befriedigung der ästhetischen Elementargefühle dienen, die schon in Verbindung mit einer ganz einfachen Sinnesempfindung die einfachsten künstlerischen Schöpfungen ermöglichen (siehe Heft 1, S. 25 u. 28). Dieses Übergewicht der eng verknüpften Sinnes- und Formgefühle über die gegenständlichen Inhaltsgefühle bestimmt auch das Wesen aller höheren Ornamentik. Wo wir aber in den bildenden Künsten oder in der Baukunst von ornamentalen oder von dekorativen Wirkungen sprechen, wird immer damit einerseits die überwiegende formale Gestaltung, anderseits eine besondere Lebhaftigkeit der sinnlichen Anschauung, z. B. der (harmonischen) Farbengebung bezeichnet, — im unklaren Begriffsschatz der alltäglichen Kunstschriftstellerei freilich oft auch nur eine von diesen beiden Seiten. Von der Baukunst aber sondert sich die Zierkunst schon dadurch, daß sie die Naturformen in ihr rhythmisches oder symmetrisches Spiel aufnimmt, also dem imitativen Gestaltungsprinzip einen erheblichen Anteil einräumt. Sie nähert sich damit anscheinend mehr den bildenden Künsten im engeren Sinne, der tiefere Gegensatz zu diesen liegt jedoch klar zutage, einmal in der weit strengeren Bindung der gegenständlichen Inhalte an das metrische Schema, vor allem aber auch in der dadurch und letzten Endes durch den Zweckgedanken bedingten Entwertung des Natureindrucks[1]). Bedeutet doch weder Tier- noch Menschengestalt oder gar das Pflanzengebilde hier eine Darstellung. Nur eine Andeutung der gegenständlichen Vorstellungsinhalte wird damit bezweckt, um innerhalb der mathematischen Gesetzmäßigkeit den Schein der Betätigung lebendiger Kräfte hervorzurufen, also ganz im Sinne der reproduktiven Erzeugung von Kraftsymbolen in der Baukunst (siehe oben S. 193). In der geforderten Unterordnung unter das abstrakte Schema setzt sich daher die »typische Auffassung« aller dieser Leihgaben in völlig gleichwertiger Gestaltung durch. Diese Forderung aber hängt unmittelbar mit dem Zweckgedanken als der Grundvoraussetzung aller Dekoration zusammen, nach der alle diese Gebilde an und für sich nichts bedeuten, sondern nur in ihrem Zusammenhange mit einer gegebenen Raumform oder -gestalt, zu deren Wertbezeichnung sie einzig und allein dienen, während in der Ablösung von ihnen ihr Eigenleben nur ein müßiges Spiel der Sinne und menschlichen Organgefühle bleibt. Schmarsows tiefschürfender Untersuchung verdanken wir die Erkenntnis, wie sich beide Seiten dieses Triebes im Sinne zielstrebiger Ausdruckstätigkeit entfalten. Als erster Niederschlag rhythmischer —, anfangs von der Zwecktätigkeit

[1]) Vgl. dazu und zum folgenden die grundlegenden Ausführungen von Schmarsow, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1910, V, S. 191 ff. über die »Anfangsgründe jeder Ornamentik«.

noch nicht getrennter Betätigung der menschlichen Hand entsteht das primitive geometrische Kerb- und Strichornament. Daneben erwächst zum Schmuck des menschlichen Körpers als Behang oder Tätowierung ein gleichfalls rhythmisch gereihtes oder symmetrisch gegliedertes Punkt-, Tupfen- und Strichornament, das in der Dekoration der Keramik seine Spiegelung findet und sich zum Linienornament (Zickzack, Fischgräte, Wellenlinie und anderem mehr) entwickelt. Der gleiche Vorgang des Zusammenwachsens einzelner Motive wiederholt sich bei der Aufnahme der Tier- oder Menschengestalt in die rhythmische Reihung, wo diese zum Ornament herabsinkt, während Linienzusammenhänge dem reproduktiven Gestaltungsprinzip den Anknüpfungspunkt für pflanzliche Formen darbieten. In diesen rhythmischen Systemen wirkt die Breite in einseitiger Ablesung als Dominante, und nur bei der Tiergestalt führt das Symmetriegefühl früh zur Entstehung des sogenannten Wappenstils, um bei wachsendem Bedürfnis nach flächenfüllender Wirkung, sei es in der zweigliedrigen Tiergruppe oder der Doppelranke, sei es in den sogenannten unendlichen Mustern, zugleich die ausgiebigste Verwertung der Höhenachse zu erfordern. Aber der dekorative Gestaltungstrieb bemächtigt sich auch der dritten Dimension oder fügt sich ihr vielmehr, indem das Ornament in die Reliefanschauung erhoben oder gar zur plastischen Dekoration (Kreuzblume, Kapitell, Spiralsäule und dergleichen) ausgestaltet wird. So treten die ästhetischen Elementargefühle auch in der Zierkunst in enge Wechselbeziehung zu den Dimensionalgefühlen, sie dienen aber nicht, wie in der Baukunst, vor allem zur Auslösung der letzteren, sondern erhalten von ihnen nur gleichsam das Rückgrat ihrer Richtungsachse. Da nun diese jedem Ornament durch die Anpassung an ein gegebenes Raumgebilde vorgeschrieben ist und sich aus dem Zweckgedanken des Schmuckes ergibt, verdient Begriff und Name des dekorativen Prinzips als der umfassendere den Vorzug vor einer Ableitung des Gestaltungsprinzips und seiner Benennung vom Wesen des Ornaments her. Zum tektonischen Gestaltungsprinzip der Baukunst steht es nicht in einem polaren Verhältnis, wie die durch den Unterschied der Sinnesbegabung bedingten Prinzipien des Plastischen und Malerischen unter einander, wohl aber in einem logischen und empirischen Gegensatz, da für die erstere die Gestaltung der Raumform selbst, für die Zierkunst hingegen ihre Ausfüllung, Klärung oder Hervorhebung die Hauptaufgabe ausmacht [1]. Für die stilgeschichtliche Entwicklung der Zweckkünste läßt sich darauf wohl ein empirisches Entwicklungsgesetz begründen, das

[1]) Über diese Bedeutung des Ornaments bietet H. Cornelius, Elementargesetze d. bild. Kunst, 2. Aufl. Berlin u. Leipzig 1911, S. 7 ff. u. S. 67 ff. gute Belehrung.

die Grenze zwischen dem tektonischen und dekorativen Stil dort setzt, wo die ornamentalen Gebilde, ihrer Bestimmung, als raumgliedernde und -veranschaulichende Zeichen zu dienen, gewissermaßen vergessend, zu willkürlicher Überfülle auswachsen. Dagegen fehlen uns allgemeingültige Merkmale, um innerhalb dieser Bewegung eine weitere Unterscheidung vornehmen und darnach die Begriffe und Benennungen des Dekorativen und Ornamentalen auseinanderhalten zu können. Daß beide Gestaltungsprinzipien auch auf die bildenden Künste übergreifen, so gut wie die plastische und malerische Anschauungsweise auf die Zweckkünste, ist unbedingt einzuräumen, doch wird man wie gesagt (siehe oben S. 191) in dieser Formel nicht die Gesamtentwicklung der bildenden Kunst erschöpfen können.

Der Grundbegriff des Dekorativen ist von Wölfflin unter seinen fünf Begriffspaaren nicht herausgearbeitet worden. Nichtsdestoweniger gebraucht er ihn durchgehends, und zwar als eine Art Oberbegriff, dem das Imitative als entsprechender Gegenbegriff zugeordnet ist. Beiden Begriffen eine schärfere Bestimmung zu geben, hat er unterlassen, anscheinend, weil er sie auch für den wissenschaftlichen Sprachgebrauch für hinreichend geklärt hielt. Beide werden im weitesten Sinne verstanden. So umfaßt das imitative Prinzip alle Bemühungen um Gestalt, farbige Erscheinung und Ausdruck, also alles, was man zusammenfassend auf die Erzeugung der optischen oder haptischen Illusion beziehen kann. Dabei bleibt zwar der subjektive Beitrag der reproduktiven Phantasietätigkeit (siehe Heft 1, S. 16) unberücksichtigt und die Bedeutung des emotionalen Gestaltungsprinzips (siehe Heft 1, S. 17) wird kaum gestreift, aber damit entfernt sich Wölfflin wenigstens nicht von der allgemein üblichen Auffassung des Wortsinnes. Entschiedenen Einspruch fordert hingegen die von ihm mehr unbewußt geübte als klar durchgeführte Begriffserweiterung bei dem dekorativen Prinzip heraus. Dieses stellt für ihn nicht eine von der Ornamentik abgeleitete und nur auf andere Kunstschöpfungen übergreifende Kategorie dar und erschöpft sich nicht in dem für den herkömmlichen Sprachgebrauch (siehe oben S. 196/7) festgestellten Wortsinn, der die Wirkungen des sensorischen und des formalen Faktors einschließt. Unter dem Dekorativen versteht Wölfflin vielmehr den gesamten anschaulichen Organismus des Kunstwerks mit seiner ästhetischen Dynamik, wie er sich aus Komposition, Formen- und Farbengebung, Lichtführung und anderem mehr ergibt, so weit er nicht durch die Absicht der Naturnachahmung bedingt ist. Alles das bildet für ihn »das dekorative Schema«, in dem erst eine neue, reichere oder vollkommenere Naturanschauung geboten werden kann. Nicht das Streben nach stärkerer Illusion, sondern der dekorative Geschmack in seinen

Wandlungen wirkt als treibende Kraft der Entwicklung[1]). So ist ihm das »objektiv Malerische« die Vorstufe des malerischen Sehens. Den Beweis dafür, daß nicht umgekehrt die bewußtere und genauere Wiedergabe der Wirklichkeit und auch nicht die Änderung des gesamten Lebensgefühls einen gewissen dekorativen Geschmack als Begleitfaktor der vorherrschenden Anschauungsweise bedingen, bleibt uns jedoch Wölfflin schuldig. Er wirft das Problem mehr auf, als daß er es beantwortet, sucht aber die Lösung erklärtermaßen in der besagten Richtung. »Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich«. Die dekorative Schönheit des Linearen sei eine andere als diejenige des Malerischen. Ganz recht, — aber eine klarere Herausarbeitung der Beziehungen wäre doch wohl möglich gewesen, wenn der Begriff des dekorativen Prinzips schärfer erfaßt wäre. Der Gegensatz innerhalb desselben ließe sich dann im wesentlichen darauf zurückführen, daß bei Vorherrschaft der plastischen Anschauungsweise (beziehungsweise des Linearen) in der imitativen Absicht die dekorative Schönheit vorwiegend auf der Eurhythmie — unter diesem Oberbegriff lassen sich die drei ersten ästhetischen Elementargefühle zusammenfassen (siehe Heft 1, S. 24 ff.) — der extensiven, bei der malerischen Illusion hingegen auf der Harmonie der intensiven Anschauungswerte beruht. Dem verschwommenen Wölfflinschen Begriff des Dekorativen aber ließen sich allerdings keine klaren Folgerungen abgewinnen. Daß der neue verallgemeinerte Wortgebrauch vollends nicht durch psychologische Kriterien begründet werden kann, ergibt schließlich nur die Probe auf seine Unzulässigkeit.

Von seinem Begriff des Dekorativen als allgemeinem Erklärungsgrund macht Wölfflin besonders ausgiebigen Gebrauch bei der Aufstellung eines vierten Begriffspaares. Das letztere steht jedoch nicht auf gleicher Stufe mit den drei vorhergehenden, sondern faßt ihre Wirkungen mehr oder weniger zusammen. »Einheit und Vielheit« nennt er es. Mit ebensogutem oder noch besserem Recht könnte man es Subordination und Koordination nennen, wie er sich gelegentlich auch ausdrückt. Zwar soll die Einheitsforderung für jede Zeit gelten, aber von jeder doch anders verstanden sein. So sei die auf Bindung der Kontraste beruhende »vielheitliche Einheit« der klassischen Kunst von der »einheitlichen Einheit« des Barock ganz verschieden[2]). Allein was gewinnen wir mit einem so dehnbaren Begriff und mit solchen Beiworten? Jedenfalls keinen tieferen Einblick in das Wesen der Sache, bei der es sich um eine Reihe verschiedenartiger Bestrebungen handelt, die auf

---

[1]) Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe S. 205 ff.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 163 ff.

ein einheitlicheres, d. h. zusammenfassendes Sehen hinwirken. Die Darstellungsmittel, welche diesem Zwecke dienen, werden eingehend und lehrreich erörtert, wie überhaupt dieses Kapitel zu den anregendsten des ganzen Buches gehört: der straffere Zusammenschluß der Komposition, die Massenwirkung, die Betonung der Hauptmotive durch Lichtführung und Farbengebung, die Zuspitzung der Bilddramatik auf das Momentane. Aber so gewiß alle diese Züge aus einer gemeinsamen neuen Geisteslage entspringen, beruhen sie doch auf sehr verschiedenen Funktionen unserer psychophysischen Organisation. Das Zusammensehen beruht einesteils auf der Beschränkung des Sehens auf eine oder wenige Fixationen, also gleichsam auf einem Festgehaltenwerden des Blickes, so z. B. beim Porträt, andernteils umgekehrt auf einer sehr bewegten Blickführung. Es wäre ungleich fruchtbarer gewesen, die psychologischen Voraussetzungen solcher Gestaltung aufzuklären, als einen Sammelnamen für das Grundprinzip aufzustellen. Begrifflich würde er aber doch als Subordination schärfer erfaßt. Unter allen Umständen bleibt es ein allgemeines und nicht auf die bildende Kunst beschränktes Gestaltungsprinzip, das sich von den vorhergehenden Begriffspaaren darin unterscheidet, daß es zwar auch auf Anschauliches bezogen werden kann, aber an sich noch keinen Anschauungswert bezeichnet, während es an die letzten Fragen des künstlerischen Schaffens rührt, die durch eine antithetische Begriffsbildung dem Verständnis nicht viel näher gebracht werden.

Auch das letzte Begriffspaar Wölfflins faßt gewisse Gegensätze des klassischen Stils und des Barock in der Bild- und Baugestaltung unter einer Abstraktion zusammen. Dem Prinzip der »Klarheit« der Hochrenaissance soll das Seicento das Prinzip »der (gewollten) Unklarheit« entgegengestellt haben[1]). Diese Unklarheit wird sowohl in der Formanschauung als auch in der Lichtführung und Farbengebung sowie im Verhältnis der Komposition zum Sachinhalt und zur Handlung festgestellt. Dabei geht es freilich nicht ganz widerspruchslos zu, denn einerseits soll die Unklarheit die vorher erreichte Klarheit der Form zur Voraussetzung haben, anderseits werden die »malerischen Silhouetten« des Barock »formenarm« genannt. Alles in allem aber werden hier zwei Gesichtspunkte, von denen der eine durch den anderen bedingt erscheint, unter einem Begriff vermengt. Der Barock liebt die Unvollständigkeit der Erscheinung und den Schein des Zufälligen. Es will dadurch der Phantasiearbeit des Beschauers einen weiteren Spielraum eröffnen und dem Kunstwerk den Charakter des Unbegrenzten verleihen. Hierher gehört der Verzicht auf die volle Veranschaulichung

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 204 ff.

der Form und das Zurückdrängen des Wichtigen in der Bildkomposition, aber auch die Entstellung der architektonischen Glieder, die dafür den (dynamischen) Ausdruck »strömender Kraft« annehmen, — ganz im Sinne unserer oben (siehe S. 193) aufgestellten Gegenbegriffe des Tektonischen. Statt der Ersättigung an eindeutiger Anschauung wird die Anregung zu stärkerer Mitwirkung der freien Vorstellungstätigkeit geweckt. Die »schweifende Einbildungskraft« gewinnt die Oberhand über die »anschauliche«, — könnten wir auch sagen. Dazu kommt als Zweites »das malerische Sehen«, das nicht nur die Verwischung der Formgrenzen bewirkt, sondern vor allem die einheitliche, von dem Gegenständlichen unabhängige Lichtbewegung (beziehungsweise Schattenverteilung) herstellt und ein selbständiges, gleichsam aus dem Formlosen herauswachsendes Farbenspiel gebiert, anderseits aber den Einheitston des Gemäldes ausbildet. Diese Erscheinungen fallen nun zugestandenermaßen mit dem Malerischen als Gegensatz des Linearen, also mit der rein sinnfälligen Auffassung zusammen. Mit einem vorwiegend optischen und malerischen Kunstwollen aber geht in der Tat ein regeres Vorstellen Hand in Hand, wie die von Wölfflin nicht einmal verwertete kunstgeschichtliche Parallele mit der ausgereiften altchristlichen (beziehungsweise spätantiken) Kunst bestätigt [1]). Allein es bleibt noch immer eine offene Frage, von welcher Seite die Wandlung ihren Ausgang nimmt, ob von seiten der die Phantasierichtung bestimmenden allgemeinen Geisteslage einer Zeit oder von der sinnfälligen künstlerischen Anschauung und Gestaltung. Auf diesen Zusammenhang deutet der Begriff der Unklarheit nur hin, — er entschleiert uns nicht die darin wirkenden seelischen Kräfte: Wölfflin scheint freilich wieder die Wandlung des dekorativen Geschmacks für ausschlaggebend zu halten, wenn er sagt, erst durch Anerkennung der in der Unklarheit liegenden Schönheit sei die Aufgabe des Impressionismus gestellt worden. Er rührt damit an das Hauptproblem, dessen Lösung vorzubereiten die aufgestellten Begriffspaare dienen sollen (siehe Heft 1, S. 7 ff.).

Letzten Endes kann die Berechtigung des ganzen Verfahrens doch nur durch seine Fruchtbarkeit erwiesen werden, — dadurch nämlich, daß mit Hilfe dieser Begriffe die von Wölfflin in der Einleitung aufgerollten allgemeinen Fragen der Kunstgeschichte eine

---

[1]) Sie gilt unbeschadet des berechtigten Einwandes von G. Rodenwaldt, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1916, XI, S. 483 ff. (Wölfflins Grundbegriffe und die antike Kunst), daß die Spätantike nicht eine dem Barock ebenbürtige malerische Stilphase sei, sondern eine Rückbildung in den Flächenstil bedeute. Denn der letztere findet doch, wie durch Riegl, Spätröm. Kunstindustrie I, S. 133 ff., erwiesen ist, in der Mosaikmalerei und Reliefplastik seine Verwirklichung in optischen Werten. Vgl. auch meine Ausführungen im Handb. d. Kunstwissensch. III, 2, S. 362 u. S. 430.

befriedigendere Lösung finden als mittels der bisher gebräuchlichen Kategorien, auf die sie sich allerdings, wie wir sahen, wenigstens teilweise zurückführen lassen. Es handelt sich um die Gegensätze des persönlichen künstlerischen Ausdrucks, des verschiedenen Kunstcharakters von Nation und Rasse, und vor allem des wechselnden Zeitcharakters der Stile, — die in der Beschränkung auf das Schulbeispiel des Verhältnisses von Barock zu Renaissance erklärt werden sollen. Im Schlußkapitel hat Wölfflin anzudeuten versucht, wie er sich die Erfüllung dieser Aufgabe denkt, wenngleich er sie mehr angreifen als erledigen zu wollen gesteht. Zugleich faßt er sein Urteil über den Anteil, den das imitative und das dekorative Prinzip an der Entwicklung nimmt, abschließend zusammen. Wie er dem letzteren schon einleitend und wiederholt im einzelnen den entscheidenden Einfluß zuspricht (siehe oben S. 199 ff.), so läßt er hier vollends keinen Zweifel an solcher Auffassung. »Alle Fortschritte der Naturnachahmung sind verankert in der dekorativen Empfindung.« Aus den fünfmal zwei Gegenbegriffen ergibt sich eben für ihn das jeweilige »dekorative (beziehungsweise das optische) Schema«, in dem erst »die Natureindrücke« wie »in einer Schale aufgefangen werden« [1]). Zwar verzichtet Wölfflin nach wie vor ausdrücklich auf ihre Unterordnung unter einen Oberbegriff, — aber er vollzieht doch eine Vereinheitlichung derselben, ohne die ja eine Gesamtwirkung gar nicht denkbar wäre. Zusammengenommen zielen sie alle auf einen großen Gegensatz hin, wie er schon in der Synthese der Begriffsbestimmung des Linearen und des Plastischen herausgearbeitet wurde. »Obgleich sie eine gleichlautende Tendenz haben, sind sie doch nicht aus einem Prinzip abgeleitet usw. Immerhin bis zu einem gewissen Grade bedingen sie sich gegenseitig und — kann man sie wohl als fünf verschiedene Ansichten derselben Sache bezeichnen. Das Linear-Plastische hängt ebenso zusammen mit den kompakten Raumschichten

[1]) Während es a. a. O. S. 9 noch heißt: »Der Stilwandel usw. ist ein rechtes Schulbeispiel, wie ein neuer Geist sich eine neue Form erzwingt,« wird a. a. O. S. 17/8 ausgesprochen: »jede Art der Naturwiedergabe bewegt sich schon innerhalb eines dekorativen Schemas« und es geschieht »nicht nur im Interesse einer neuen Naturwahrheit«, wenn eine fortgeschrittene Kunst die Linie auflöst usw., »sondern auch i. I. einer neuen Schönheitsempfindung«; ferner a. a. O. S. 31: »aus dem verschieden orientierten Interesse an der Welt entspringt jedesmal eine andere Schönheit« und »die Verschiedenheit dieser Grundlagen — ist nicht nur imitativer, sondern auch, und ganz wesentlich dekorativer Art«. Das Schlußkapitel gibt dann S. 239 die Bestätigung: »Hier handelt es sich nur um ein Schema, innerhalb dessen eine bestimmte Schönheit sich gestalten kann usw.«, und S. 242: »Die bildliche Imitation hat sich aus der Dekoration entwickelt«, — und »dieses Verhältnis wirkt durch die ganze Kunstgeschichte nach«.

des Flächenstils, wie das Tektonisch-Geschlossene eine natürliche Verwandtschaft mit der Selbständigkeit der Teilglieder und der durchgeführten Klarheit besitzt. Anderseits wird die unvollständige Formklarheit und die Einheitswirkung mit entwertetem Einzelteil sich von selber verbinden mit dem Atektonisch-Fließenden und im Bereich einer impressionistisch-malerischen Auffassung am besten unterkommen« [1]).

Sieht man von der Verflechtung mit den Begriffen des Tektonischen und Atektonischen ab, so hatte auch ich schon dieselbe Spaltung der künstlerischen Anschauungsweise erkannt und sie als eine durchgehende unter die beiden gegensätzlichen Kategorien des Plastischen und des Malerischen gebracht [2]). Und wie für mich »diese verschiedene Anschauungsweise einer mehr substantiellen oder einer mehr phänomenalistischen Weltanschauung« [3]), so »entspricht« auch für Wölfflin »der große Gegensatz des linearen und des malerischen Stils — einem grundsätzlich verschiedenen Interesse an der Welt«, und aus diesem »entspringt jedesmal eine andere Schönheit«. »Der lineare Stil ist ihm ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit, — der die Dinge nach ihren festen, tastbaren Verhältnissen auffaßt und wirksam machen will.« — »Darstellung und Sache wird sozusagen identisch. Der malerische Stil dagegen hat sich von der Sache — mehr oder weniger losgesagt.« — »Wir müssen auf den Grundunterschied zurückgehen, wie ihn schon das Altertum erkannt hat«, — daß jener »die Dinge gibt, wie sie sind«, dieser, »wie sie zu sein scheinen. Das eine ist eine Kunst des Seins, das andere eine Kunst des Scheins« [4]). Erkennt man nun aber die Wechselbeziehung zwischen der künstlerichen Gestaltung und der Weltanschauung an, so erhebt sich ein ernstliches, ja ein unüberwindliches Bedenken gegen Wölfflins Behauptung, man habe »eine Wandlung in der Art der Darstellung zu erwarten, erst wo das dekorative Gefühl ein anderes geworden ist« [5]). Denn sie würde zur undenkbaren Folgerung führen, daß das kognitive Interesse an den sichtbaren Dingen erst aus dem ästhetischen Gefallen entspringt, während das erstere für den Künstler wie für seine gesamte Mitwelt doch zweifellos durch die allgemeine Kulturlage und Geisteshaltung und das Lebensgefühl einer Zeit bedingt wird. »Das Prinzip des Illusionismus erschöpft nicht das Wesen der Kunst, ist aber unentbehrliche

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 31 ff. u. 238.

[2]) Die Gesetzmäßigkeit der Entw. in den bildenden Künsten. Kongr. f. Ästhetik usw. Ber. Berlin 1914, S. 331 ff.

[3]) a. a. O. S. 331/2.

[4]) Wölfflin, a. a. O. S. 31 und S. 23.

[5]) Wölfflin, a. a. O. S. 32, während er sich an den o. a. anderen Stellen mehrfach zurückhaltender ausdrückt.

Voraussetzung zur Erklärung der Entwicklung in den bildenden darstellenden Künsten«, — allerdings nicht ausschließlich im Sinne des malerischen Illusionismus, wie ich bereits an derselben Stelle ausgesprochen habe, sondern in dem der Annäherung an verschiedene Seiten der Naturwirklichkeit. Heißt es doch auch bei Wölfflin selbst (ebenda): »Allein man darf nicht glauben, daß erst diese spätere Kunststufe sich mit der Natur zu vergleichen gewagt habe und daß der lineare Stil nur eine vorläufige Anweisung auf das Wirkliche gewesen sei.« Für die von der Renaissance, und zwar meines Erachtens von der Frührenaissance, bis zum Klassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts reichende Phase der europäischen Kunstentwicklung bedeutet jedoch in der Tat die Ueberwindung der plastischen Anschauungsweise und die stetig fortschreitende Vollendung der malerischen Illusion bis zur Wiedergabe der Veränderung im Augenschein des Geschehens den Inhalt und das Endziel der Bewegung. Wölfflin sucht mit seinen Grundbegriffen eben den Vorstellungswandel genauer aufzuklären, der die zweite Stufe dieses gesamten Entwicklungsganges umfaßt, desselben Ablaufs, den ich nur mit wenigen Sätzen als die Ausbildung der malerischen Anschauungsweise hatte erörtern können [1]).

Will man wie Wölfflin den Illusionismus (beziehungsweise das imitative Prinzip) nicht als Triebkraft gelten lassen, so ist ein Erklärungsgrund für das »Warum der Entwicklung«, in dem wir »das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte erblicken müssen«, kaum aufzufinden. Man kann sich dann freilich schwer der Folgerung entziehen, zu der er gelangt ist, daß sich das »dekorative (beziehungsweise das optische) Schema« — oder sagen wir lieber im Hinblick auf unsere abweichende Begriffsbestimmung des Dekorativen (siehe oben S. 198): die ästhetische Struktur der Darstellung — mit einer gewissen inneren Notwendigkeit, wenngleich unter der Einwirkung äußerer (kultureller) Anstöße, wandelt (siehe oben S. 204). Haben wir es also mit einem allgemeinen Gesetz der Entwicklung zu tun, und bis wohin reicht dann seine Tragweite?

Die fünf von ihm aufgestellten Begriffspaare begründen für Wölfflin in ihrer Wandlung in der Tat« einen »rationellen psychologischen Prozeß«, und »der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein-optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden. Und ebenso der Fortgang vom Tektonischen zum Atektonischen usw.« Zum Schluß heißt es dann: »Gewiß hat man sich nicht zu denken, daß ein innerer Mechanismus — die genannte

[1]) A. a. O. S. 335 ff., doch ließ sich schon dort durch kurze Hinweise auf die ostasiatische Kunst feststellen, daß sich diese Anschauungsweise auch in wesentlich verschiedener Weise zu entfalten vermag.

Folge von Auffassungsformen unter allen Umständen erzeugt. Damit das geschehen kann, muß das Leben in einer bestimmten Art erlebt sein.« Aber es bleibt doch ein allgemeiner und einheitlicher eindeutiger Ablauf, der eben für Wölfflin die Geschichte des (abendländischen) Sehens darstellt. »Die Sichtbarkeit kristallisiert sich für das Auge unter gewissen Formen. In jeder neuen Kristallisation aber wird eine neue Seite des Weltinhalts zutage treten«[1]. Der Vergleich mit der »eignen Entwicklung« der Sprache bestätigt, daß Wölfflin so verstanden sein will, — und so wird er nicht nur von mir, sondern auch von anderen verstanden[2]. Allein diese ganze Anschauung ist zweifellos verfehlt oder läßt uns doch über das Wesen des kunstgeschichtlichen Vorstellungswandels noch völlig im unklaren. Wölfflin ist über den von Konrad Fiedler herrührenden Grundgedanken nicht hinausgekommen, weil er den Anschluß an die psychologische Forschung nicht gefunden hat. So leidet auch seine Auffassung an einem sehr verbreiteten Denkfehler[3]. Die Vorstellung nämlich, daß sich das perzeptive (beziehungsweise rezeptive) Sehen, und sei es auch nur dasjenige des Künstlers, allgemein im Laufe der Zeit verändert habe, ist mit den psychophysischen Tatsachen unvereinbar. Die verschiedene individuelle Empfindlichkeit des Auges für die qualitativen (Farben- und Licht-) Unterschiede läßt sich so wenig als Ergebnis einer psychogenetischen Entwicklung der Sinnestätigkeit auffassen wie die ungleiche Sehschärfe. Die Annahme, daß der Einzelne oder gar eine ganze Zeit infolgedessen die Dinge vorwiegend plastisch oder gar »linear« sieht, beziehungsweise malerisch sieht, kann darauf vollends nicht begründet werden. Der Mensch schaut zu allen Zeiten in gleicher Weise die Welt an. Die Spaltung der Anschauungsweise tritt gar nicht in den Wahrnehmungsakten, sondern erst in den reproduktiven Vorgängen ein[4]) und beruht auf der Differenzierung der individuellen Begabungstypen (siehe oben S. 179 ff.). Die plastische Auffassungsform bezieht sich so gut wie die malerische erst auf die Phantasie (beziehungsweise auf die Erinnerungs-)vorstellung. Die erstere ist eine Leistung des sensorisch-motorischen, die letztere des rein sensorischen (visuellen) Typus (siehe oben S. 186). Auch der

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 18 und S. 241 ff.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 237; vgl. W. Stapel, Kunstwart 1916, XXX, H. 1, S. 15, sowie W. Waetzoldt, Kunst u. Künstler 1916, S. 467 ff.

[3]) Dieser Irrtum Wölfflins ist schon von E. Panofsky, Zeitschr. f. Asthetik u. allgem. Kunstwiss. 1915, X, S, 461 ff. in eingehender Erörterung klargestellt worden, die jedoch noch die ausdrückliche Einführung des psychologischen Begriffs (bzw. Akts) der Reproduktion vermissen läßt.

[4]) So habe ich diese Verhältnisse schon a. a. O. S. 331 aufgefaßt.

Natur gegenüber gestaltet jeder von ihnen das Bild erst mit Hilfe des apperzeptiven Sehens, d. h. in diesem Falle mittels der Herauslösung einzelner Seiten der Erscheinung und Ausschaltung anderer, zu seiner individuellen »Darstellungsform«. Unter diesem Gesichtspunkt erklärt es sich leicht, daß die plastische Anschauungsweise neben der haptischen auch in die optische Erfüllungsform einströmt dank einer besonderen Richtung des visuell motorischen Reproduktionsdranges (siehe oben S. 183). Um so deutlicher aber erweist sich dadurch der Begriff des Linearen als weniger umfassend im Vergleich mit dem des Plastischen und als unzulänglicher Gegenbegriff des Malerischen.

Daß uns erst die differentielle Psychologie den Schlüssel für das richtige Verständnis der Grundunterschiede künstlerischer Begabung an die Hand gibt, indem sie uns die polaren Kategorien des Plastischen und Malerischen als reproduktive Anschauungsformen erkennen läßt, bestätigen zwei wohlbekannte kunstgeschichtliche Erscheinungen: die Übersteigerung der Natureindrücke nach dieser oder nach jener Seite oder ihre Umstilisierung nach der entgegengesetzten. Wie Wölfflin bemerkt[1]), kommen die (rezeptiven) Anschauungsbilder gewisser Gegenstände fraglos der einen oder der anderen Auffassungsweise mehr oder weniger entgegen. Darauf beruht die Bedeutung des »objektiv Malerischen«, dem die Fülle der Einzeldinge als das objektiv Plastische gegenübersteht. Wenn nun ein Mantegna uns nicht nur die Felsbildungen und die Bildarchitekturen seiner Landschaften bis in die Ferne in höchster plastischer Klarheit vor Augen stellt, sondern auch Gewandung und Haare, ja sogar die Wolken zu festen Formen erstarren läßt, oder wenn Dürer jedes Haar des Holzschuher als Linie sichtbar macht, wenn die Meister der heroischen Landschaft bis Jos. Ant. Koch herab die Bäume bis in die Teilformen des Laubes hinein in einer gleichmäßigen Deutlichkeit durchstilisieren, wie sie die Natur uns niemals darbietet, während ihre Formen bei einem v. Goyen mitunter ganz in farbigen Schimmer zerfließen können, wenn schon Rembrandt und vollends seine modernen Nachfahren, wie Corot, Israels, Carrière, Fantin-Latour und andere mehr nicht nur bewegte, sondern auch in kurzem Abstande gesehene ruhende Gestalten in einen Lichtnebel oder ein formauflösendes Helldunkel einhüllen, — so hat in allen diesen Fällen offenbar die individuelle Reproduktionstendenz den Schein einer Sehweise hervorgerufen, wie sie in Wahrheit weder der Durchschnittsmensch noch der betreffende Künstler selbst besitzt, — da er ja in manchen Bildern das normalsichtige Auge keineswegs zum Widerspruch reizt. In der Masse der Kunstwerke aber erlangt die einseitige Anschauungsweise nicht die Oberhand, sondern es findet

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 33.

ein mannigfach abgestufter **Ausgleich zwischen der Formvorstellung und den Tonwerten der reproduktiven Anschauung** statt. Denn die Kategorien des Plastischen und Malerischen schließen einander wohl logisch, nicht jedoch empirisch mit Notwendigkeit aus, wenngleich ihre Vermittlung im konkreten Einzelfalle immer der einen oder der anderen mehr oder weniger ein Übergewicht verleiht.

Allein, wenn die individuellen Begabungstypen als Vertreter der plastischen und der malerischen Anschauungsweise sozusagen zeitlos nebeneinanderstehen, — könnte Wölfflin nunmehr einwenden —, dann bliebe es unverständlich, wie die eine der anderen in der allgemeinen Kunstentwicklung zeitlich vorangehen kann. Diese müßte sie vielmehr in beständigem Kampfe miteinander liegend zeigen. Die Auseinandersetzung zwischen beiden erfüllt in der Tat den Ablauf der Kunstgeschichte und führt in Stoß und Gegenstoß den Fortschritt mit sich. Und doch hatte ich bereits selbst ausgesprochen: »An der Priorität der plastischen Anschauungsweise besteht kein Zweifel« [1]. Das soll freilich und konnte in jenem Zusammenhange nur bedeuten: an ihrer Verwirklichung in der Kunstentwickelung, — nicht etwa an ihrer psychogenetischen Priorität. Daran ist festzuhalten und dafür gibt es ausreichende psychologische und soziologische und selbst technische Erklärungsgründe. Zunächst ist die sensorisch-motorische Begabung als ein Mischtypus jederzeit ungleich mehr verbreitet, als der rein visuelle Typus. Daran kann uns der Umstand nicht irre machen, daß heute und vielleicht jederzeit mehr gemalt als gebildhauert worden ist, — denn der erstgenannte Typus betätigt sich ja auch in der inadäquaten Erfüllungsform, in der ihm die Fortbildung der formbegrenzenden Zeichnung zu verdanken ist (siehe oben S. 182). Die wahren Maler hingegen sind zu allen Zeiten ziemlich sparsam vertreten, wenn sie auch als führende Persönlichkeiten weitere Kreise um sich ziehen. Wenn aber auf fortgeschrittener Kulturstufe die Technik der Bildnerei einen härteren Kampf mit dem Stoff erfordert und deshalb die Kunstübung stärker beschränkt, — so boten sich in den Anfängen menschlicher Kunsttätigkeit nicht nur die Mittel zu bildnerischer Gestaltung durch Schnitzen und Kneten, sondern auch die graphischen Methoden der Flächenkunst dem motorischen Reproduktionsdrang zweifellos früher dar. Es bedurfte größerer Erfindungskraft, um das farbige Flächenbild zu gestalten [2], in dem die eigentlich malerische Begabung

[1] A. a. O. S. 333 ff., wo ich auch die Stufenfolge der allmählichen Überführung der ersteren in die letztere festzustellen versucht habe.

[2] Vgl. über die paläolithischen Malereien der Höhlen von Altamira, Combarelles u. a. m., die das Ergebnis einer vorhergehenden Entwicklung darstellen, M. Cartailhac et H. Breuil, »*La Caverne d'Altamira*«, Monaco 1906 u. M. Hoernes, Urgesch. d. bild. Kunst in Europa, 2. Aufl., Wien 1915, S. 176 ff. u. besonders S. 182 ff.

ihre erste Befriedigung finden konnte. Der entscheidende Grund für den Vorsprung der plastischen Auffassung in der fortschreitenden Entfaltung der bildenden Künste liegt jedoch in den psychischen Vorbedingungen des allgemeinen künstlerischen Fortschritts. Zur Vervollkommnung und Vollendung der malerischen Anschauungsweise bedarf es fraglos einer größeren Mitarbeit des Verstandes und einer bewußteren Beobachtung der Natureindrücke, kurz einer erst durch allmähliche Schulung des Auges gewonnenen apperzeptiven Sehweise, um aus der Fülle der reproduktiven Farben- und Tonvorstellungen der Phantasie die Klarheit der objektiven Licht- und Schattenzusammenhänge hervorzuholen. Die malerische Illusion ist in viel stärkerem Grade an das kognitive Interesse der gesamten Weltanschauung gebunden. Während das naive dingliche Vorstellungsvermögen die Grundlage der plastischen Auffassung bleibt, setzt die Fortbildung der malerischen bereits einen gewissen Grad der Abstraktion voraus, welche zwischen der Erscheinung und dem Gegenstande zu unterscheiden gelernt hat. Daraus erhellt die von Wölfflin so sehr unterschätzte Bedeutung des imitativen Prinzips (beziehungsweise des Illusionismus) für den Fortschritt der bildenden Kunst. Gleichwohl wäre es ein Irrtum, zu glauben, daß der rein visuelle Begabungstypus erst auf ihren höchsten Entwicklungsstufen zur Geltung kommt. Wir dürfen freilich nicht verlangen, daß er von Anfang an die letzten Feinheiten malerischer Gestaltung, vor allem schon die der formauflösenden Unklarheit, erfüllen muß und kann. Wir werden uns vielmehr an die oben gegebene Auffassung des Malerischen halten, die das Wesen dieser Kategorie in der Vorherrschaft der intensiven Qualitäten im Bildeindruck erblickt und mit Schmarsow die Bindung von Gestalt und Fläche (beziehungsweise Raum) durch Farbe und Ton als grundlegende Leistung anerkennt (siehe oben S. 186 und S. 187). Unter dieser Voraussetzung verliert Wölfflins Behauptung, daß der malerischen Bildgestaltung mit ihrer Unklarheit notwendigerweise die vollendete Klarheit klassischer Formanschauung vorangehen müsse[1]), jeden Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Sehen wir doch schon in Zeiten, denen noch eine völlig richtige Formauffassung und optische Wiedergabe der Körperlichkeit mehr oder weniger abgeht, einzelne Künstler zu erstaunlicher Höhe malerischer Illusion sich erheben. Oder ist die kleine Kirchenmadonna des Hubert van Eyck in Berlin mit ihrer gotischen flächenhaften Bildung und noch ganz unorganischen Bewegung nicht in eine vom perspektivischen Gesichtspunkt nur halbverstandene und dennoch von überzeugendem Licht- und Schattenspiel erfüllte Räumlichkeit eingestellt. Und reihen sich diesem Meisterstück malerischer

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 240.

Auffassung nicht die von derselben Hand herrührenden Miniaturen des *Livre d'heures* von Turin ebenbürtig an, sowie das in zerstreutem Licht gesehene Stilleben in der Fensternische neben der Verkündigungs-Maria des Genter Altars, deren Gestalt sich noch ganz unter dem flächig ausgebreiteten, wenngleich plastisch durchstilisierten, Gefälte verbirgt [1]). Die Höchstleistung farbigen Augenscheins erreicht noch vor der Durchbildung einer völlig korrekten Zeichnung — nicht nur in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts — wohl Matthias Grünewald, und zwar ganz aus der freien Phantasieanschauung heraus, die noch nicht einmal durch irgend welche Rücksicht auf die farbenbrechende Wirkung des Schattens geleitet wird [2]). Aber schon in der Frührenaissance (beziehungsweise in der Spätgotik) bleibt es weder diesseits noch jenseits der Alpen bei diesen vereinzelten Durchbrechungen der vorherrschenden plastischen Anschauungsweise, sondern es entsteht eine Doppelströmung, wie sie fortan die gesamte nachfolgende europäische Kunstgeschichte bei schärferem Zusehen erkennen läßt und wie sie anscheinend als allgemeines, von der Wissenschaft bisher noch nicht klar erfaßtes Kausalgesetz die Entwicklung der Künste auf höheren Kulturstufen beherrscht. Der Gegensatz der individuellen Kunstbegabung scheint durch Zusammenschluß der gleichartigen Kräfte eine Gabelung des Kunstwollens in zwei mehr oder weniger geschiedene Richtungen zu bewirken, von denen bald die eine, bald die andere als Oberströmung die Vorherrschaft gewinnt, während jene als Unterströmung, in älteren Zeiten für uns kaum bemerkbar, in verborgenen Schulzusammenhängen fortläuft. Immerhin läßt sich das Wechselspiel selbst an den lückenhaften kunstgeschichtlichen Tatbeständen noch durch manchen Zeitraum verfolgen. Für die Florentiner Frührenaissance habe ich das schon in einer prinzipiellen Auseinandersetzung mit gewissen Tagesmeinungen der Kunstkritik hervorgehoben [3]). Aber auch in den Niederlanden hat die neuere Forschung bereits die Doppelung der Entwicklungslinien erkannt, deren eine von der plastischen Auffassung des Merodemeisters über Roger van der Weyden fortwirkend noch bei Dierk Bouts und H. van der Goes die Oberhand behauptet, während die malerische Anschauungsweise des Hubert van Eyck von Jan und Petrus Christus zu den Holländern weitergeleitet wird. Schon bei Bouts kreuzt sie sich mit der ersteren, um in Memlings und vor allem in Gerhard Davids Schaffen sich mit ihr zu vereinigen und eine neue, wenngleich nur

---

[1]) Vgl. dazu meine Bemerkungen über »die Ursprungsfrage des Genter Altars« in den Sitzungsber. d. kunstgesch. Ges. in Berlin 1910, V, S. 25 ff.

[2]) H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. München 1911, S. 44/5.

[3]) Gegen die Herabsetzung der Renaissance. Kunstwart 1916, XXIX, H. 10, S. 131 ff.

kurzlebige Blüte zu treiben, deren Frucht jedoch nicht einmal den nach italienischer Formenklarheit ringenden Meistern des 16. Jahrhunderts ganz verloren geht [1]. In Italien erscheint sogar schon die Trecentomalerei der Florentiner in gegensätzliche Richtungen gespalten. Als unverkennbarer Vertreter des rein visuellen Begabungstypus erhebt sich Taddeo Gaddi in den Fresken der Baroncelli-Kapelle hoch über den Ausgleich, wie ihn Giotto in den Schöpfungen seines reifen Monumentalstils zwischen der klaren Plastik der Gestalten und den lichten Schattengründen der Bildarchitekturen hergestellt hatte, zu malerischer Bildgestaltung, die nicht nur jeder Tektonik der Fläche spottet, sondern auch in der Hirtenverkündigung und Reise der Magier die Lichterscheinungen unter Verzicht auf reine Schönfarbigkeit in einem Einheitston zusammenstimmt. Eilt er auch mit solchen Rembrandtwirkungen ein paar Generationen voraus, so setzen doch Giottino und Agnolo Gaddi seine Bemühungen um die freiere Abstufung der Beleuchtung fort, obgleich seit Mitte des Jahrhunderts unter Orcagnas Führung eine Künstlergruppe emporkommt, auf die neuerdings mit gutem Recht schon die quattrocentische Benennung der »Malerplastiker« angewandt worden ist [2]. Mit mehr Recht als beim klassischen Stil ließe sich freilich hier das Lineare dem Malerischen entgegenstellen, bei Anbruch der Frührenaissance aber wird es durch das neue *disegno* mit seinen *scorci* zu voller Plastik gesteigert. Wenn Wölfflin in der Malerei des Quattrocento nur eine unreine Vorstufe des linearen Klassizismus erblickt, so rächt sich in solcher Verkennung seines wahren Wesens sowohl die Beschränkung der Betrachtung auf die Entwicklung von der Hochrenaissance zum Barock, als auch die Nichtanerkennung des Plastischen als vollgültiger Kategorie. Bezeugen doch die Kunstwerke und die Kunsttraktate laut genug die Vorherrschaft der plastischen Anschauungsweise bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts [3]. Die Klärung der Formvorstellung ist das Ziel sowohl der älteren großen

---

[1]) E. Heidrich, Altniederländ. Malerei. Jena 1910, S. 8; vgl. auch E. v. Bodenhausen, Gerard David und seine Schule. München 1905, S. 58 ff. Die Entwicklung Memlings scheint mir, im Gegensatz zu M. Friedländer, von Jan v. Eyck zu Brueghel, Berlin 1916, S. 56 ff., nach Frühwerken wie dem Berliner Porträt und der Madonna Nr. 529C u. 529 sichtlich von P. Christus (beziehungsweise im ersteren von der Eyckschen Tradition) auszugehen, dessen Landschaftsgestaltung und Farbenskala noch in ihnen fortlebt. Er erliegt, wie Bouts, nur zeitweilig und gerade in einem Spätwerk wie Berlin Nr. 528B ganz der Nachwirkung Rogers.

[2]) O. Sirén, Giottino. Leipzig 1908, S. 63 ff. Mit gewissen von mir in der D. Lit.-Zeitg. 1908, Sp. 1832 gemachten Einschränkungen erkenne ich diese Doppelung unter dem obigen Gesichtspunkt heute durchaus an.

[3]) L. B. Alberti, *Trattato della pittura,* herausgegeb. von H. Janitschek. Quellenschr. f. Kunstgesch. Wien 1877, XI, S. 105 ff.

Naturalisten wie der jüngeren Malerplastiker. Und doch durchbricht schon ein Lorenzo Monaco mit manchem malerisch empfundenen Predellenstück seinen eigenen kalligraphischen Stil, sucht bereits Masaccio die Abschleifung der Form im Helldunkel, steht mitten unter den Meistern der Perspektive und Verkürzung Piero della Francesca mit seiner Nachtszene aus der Kreuzeslegende, sieht Fra Filippos Malerauge schon die subjektiven Randkontraste in das Bild hinein [1]). Als der eigentliche Vorläufer Lionardos gewinnt er gar der strichelnden Temperatechnik ein reiches Spiel von Halb- und Tiefenschatten ab. Seit den achtziger Jahren aber erzwingt diese malerische Gegenströmung mit der Tafel der Anbetung der heiligen drei Könige die Gleichberechtigung für ihre Fortsetzer Filippino Lippi und Perugino neben dem plastischen Linienstil Botticellis und der modellierenden Auffassung eines Signorelli und Ghirlandajo. Die Spaltung des quattrocentischen Kunstschaffens wird so deutlich, daß man es nicht durch ein summarisches Urteil als eine gemischte Stilphase abtun kann, aus der sich erst der reine Linienstil des klassischen Zeitalters herausbilde [2]). Wölfflins Bemerkung, es sei durchaus nicht selbstverständlich, daß eine klassische Kunst entstünde, beziehungsweise »daß das Streben nach einem plastisch-tektonischen Weltbilde vorhanden ist«, kann man allenfalls noch für die wenig unterschiedliche trecentistische Bildgestaltung gelten lassen, für das Quattrocento hingegen trifft das nicht mehr zu oder doch nur, insoweit man das Plastische dem Linearen gleichsetzt oder gar unterordnet. Und nur weil Wölfflin davon ausgeht, übersieht er, daß gerade der klassische Stil eine viel festere Synthese oder Vermittlung der Formvorstellung mit der Fläche anstrebt, während gerade die plastische Anschauungsweise des 15. Jahrhunderts gegen den Flächenzwang ankämpft und höchste haptische Illusion erstrebt. Aber nicht einmal das Cinquecento besitzt die vermeintliche Einheitlichkeit, die uns erlauben würde, es als einen geschlossenen Typus zum Quattrocento oder dem Barock in reinen Gegensatz zu bringen. Die Malerei der Sixtinischen Decke oder der Stanza della Segnatura einerseits und das Sfumato eines Lionardo, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Correggio, ja selbst einzelner Werke

[1]) O. Sirén, Lorenzo Monaco. Straßburg 1905, S. 140 u. S. 151 ff., Taf. XVII, XXX, XXXIX; Schmarsow, Masaccio. Leipzig 1896/8 u. IV, S. 72 ff.; F. Witting, *Piero dei Franceschi.* Straßburg 1908, S. 178, Taf. IX; H. Mendelsohn, Fra Filippo. Berlin 1909, Abb. S. 58 (Anbetung des Kindes in Florenz, Acad. Nr. 79); dieser merkwürdige Versuch ist von der Verfasserin unbeachtet geblieben.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 34. Sein Urteil, daß die Empfindlichkeit für die »Linie in der ersten Hälfte des Quattrocento größer und der Stil im allgemeinen malerischer« sei, erscheint mir als volle Verkennung der Tatsachen, die das Verhältnis der Stilphasen geradezu umkehrt, wie es auch verfehlt ist, zu behaupten, Lionardo arbeite mehr mit der Linie als Botticelli.

Raphaels anderseits lassen nach wie vor die Doppelung der Anschauungsweise erkennen, nur halten beide Richtungen einander so sehr das Gleichgewicht, daß sich keine von beiden als Ober- oder Unterströmung ansprechen läßt. Und so pflanzt sich jene durch Michelangelo und Sebastiano zu Giulio Romano und den Manieristen fort, während diese über Correggio und Barrocci schließlich in das Barock einmündet. Die klassische Kunst ist nicht nur Gegensatz, sondern auch im Sinne der malerischen Auffassung Vorbereitung des letzteren [1]), — zumal in Venedig, wo sich innerhalb der individuellen Entwicklung Bellinis und Tizians der Fortschritt von den streng plastischen Anfängen des Quattrocento bis zu den »neuen Möglichkeiten« von dessen letztem Stil mit einer solchen Stetigkeit von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vollzieht, daß es kaum angängig erscheint, ihre typische Ausdrucksweise in je einem Querschnitt vergleichend darzustellen. Am ehesten kann man scheinbar dem Barock in seiner Reife volle Stilreinheit unter der Vorherrschaft der malerischen Auffassung zuerkennen, aber nur, wenn man die unmittelbar mit ihr zusammenhängende erste Phase der Stilbildung gewaltsam davon abtrennt. Steht doch nicht nur die dekorative Freskenmalerei der Carracci im Palazzo Farnese, wie Schmarsow ausgeführt hat [2]), noch ganz unter der Nachwirkung von Michelangelos plastischem Gestaltungsdrange. Auch Caravaggios Zeichnung strebt das Gegenteil jeder Verflüchtigung der Form an. Und doch kommen bei diesen Meistern schon so bedeutsame Seiten des barocken Kunstwollens zur Entfaltung, wie sie aus den Voraussetzungen der neuen Stilbildung nicht auszuschließen sind: die Steigerung und Zusammenfassung der Massenwirkung bei den Erstgenannten, die äußerste Verstärkung der Licht- und Schattenkontraste sowie die von der Bildtektonik gelöste Komposition bei dem Erneuerer des Naturalismus. Es ist bezeichnend, daß diese Namen in Wölfflins Betrachtung geradezu ausfallen. Aber auch nach Vollendung des malerischen Barockstils folgen gegensätzlich veranlagte Persönlichkeiten, wie Guido Reni, Sassoferrato und andere mehr widerstrebend, nur in sehr beschränktem Maße dem neuen Geschmack. In Italien wenigstens bleibt diese plastische Unterströmung so stark, daß Wölfflins Analyse nur auf die mit der nordischen und spanischen Malerei Hand

---

[1]) Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg 1898, S. 67 ff., 87 u. S. 91, hat im Grundgedanken durchaus Recht, wenn er bei Raphael in der letzten gemischten Stilphase die Wendung zum Barock erkennt.

[2]) Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897. Beitr. zur Ästhet. der bild. Künste II, S. 176 ff. und a. a. O. S. 191, wo er auch schon auf denjenigen Zusammenhang hingewiesen hat, der sich in den Satz fassen läßt, daß die plastische Anschauungsweise Caravaggios mit ihrer gesteigerten Schattengebung die Voraussetzung für Riberas malerischen Stil bildet.

in Hand gehenden, in der Minderzahl befindlichen, wenngleich bedeutenderen oberitalienischen und Neapolitaner Meister anwendbar erscheint. Durch das Zugeständnis, daß es immer einzelne Vorläufer gibt — innerhalb der Hochrenaissance werden Correggio und der »große Zertrümmerer der Form« Tintoretto so gewertet —, anderseits aber auch Rückschäge und Übergangserscheinungen [1]), erhalten wir noch keinen tieferen Einblick in die Vorgänge der großen Stilwandlungen. Erst die Erkenntnis von der fortgesetzten Doppelung des Kunstwollens jeder Zeit bringt den zwischen Schmarsows und Wölfflins Auffassung von dem Werden des Barock bestehenden Widerspruch zur Auflösung und macht uns die gesetzmäßigen Zusammenhänge der Entwicklung verständlich.

Die Kunstentwicklung stellt sich uns nunmehr im allgemeinen als eine zwischen den parallelen Richtungen der individuellen Begabungstypen fortlaufende unregelmäßige Wellenlinie dar, die sich anfangs eine längere Strecke der Seite der plastischen Anschauungsweise enger anschließt, um sich allmählich von ihr zu entfernen und in ihrem späteren Verlauf derjenigen des malerischen Typus immer mehr zu nähern. Den einzelnen Pendelschwingungen in diesem Kampfe der polaren Kräfte fällt immer die gleiche Sonderaufgabe zu. Die Ausschläge nach der plastischen Seite bringen der Kunst eine Bereicherung an neu hinzugewonnenen Sehvorstellungen und Sehformen, welche dann durch Rückschläge in das Malerische (beziehungsweise Reliefmäßige) dem Bildzusammenhange des Lichtraums eingebettet werden. So erklärt sich z. B. leicht der gewaltige Zuwachs an zeichnerischem Ausdruck der Form in der klassischen Kunst. Die Annahme hingegen, als müsse die plastische Vorstellungsbildung bis zu voller Klarheit gediehen sein, bevor überhaupt eine malerische Verunklärung (beziehungsweise Bindung) der Form eintreten könne, hält, wie wir sahen (siehe oben S. 209 ff.), vor einer umfassenderen Betrachtung der neuzeitlichen Kunstentwicklung nicht stand. Eine Wiederholung der letzteren im gleichen Schema aber bietet der Ablauf der modernen Kunstbewegung seit dem Klassizismus der vorletzten Jahrhundertwende bis zum heutigen Impressionismus. Und in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts haben wir am deutlichsten die Gabelung der beiden Strömungen zu unterscheiden gelernt, als sich uns durch die Jahrhundertausstellung in dem Schaffen der Blechen, Kaspar Friedrich, Wasmann und anderer mehr die ganze Bedeutung der malerischen Unterströmung der ersten Jahrhunderthälfte erschloß, die während der Vorherrschaft der plastisch gerichteten Wand- und

---

[1]) Solche Übergangsmeister stellt Wölfflin, a. a. O. S. 10/11, 33, 74, 192, 230 u. a. m. notgedrungen in auffallend zahlreichen Fällen hin.

Kartonmalerei nur ein stilles Wachstum fristete. So wird vielleicht auch die Zwiespältigkeit unseres zeitgenössischen Kunstwollens, in dem seit etwa einem Jahrzehnt wieder eine kräftigere, rückläufige Wendung ins Plastische eingesetzt hat [1]), aus jener gesetzmäßigen Doppelung verständlich. Wir würden dann von der Gegenwart mit Unrecht eine Stileinheit im Reiche der bildenden Künste verlangen, wie sie kein Zeitalter je in vollem Maße besessen hat. — Auch in der antiken Kunstentwicklung fehlt es nicht an Erscheinungen, die durch dasselbe Gesetz eine ungezwungene Deutung finden und eine Allgemeingültigkeit für die höheren Entwicklungsstufen jeder künstlerischen Kultur zu bestätigen scheinen. Wenn z. B. der sogenannte »schöne Kopf« aus Pergamon vereinzelt zwischen Werken eines harten plastischen und »linearen Empfindens« steht [2]), so werden wir eher in den letzteren die zufällig in reicherer Anzahl erhaltenen Erzeugnisse einer örtlichen klassizistischen Renaissance des attischen Stils während der reifsten Phase malerischer Anschauungsweise innerhalb des allgemeinen Zeitstils erblicken dürfen. Die neuattischen Reliefs vollends und die archaisierenden Standbilder der Pasitelesschule bezeichnen ganz gewiß eine solche Abwendung von den letzten der Antike erreichbaren malerischen Wirkungsmöglichkeiten der Bildnerei. In den Eklektizismus der augusteischen Zeit aber dringt auch die bildmäßige Reliefauffassung wieder ein [3]). In der römischen Kunst läuft dann die gegensätzliche Doppelströmung mit mehrfach wechselndem Übergewicht weiter fort. Der Fehler Wickhoffs, ihren Ablauf auf eine einheitliche Formel bringen zu wollen, — ist auch der Irrtum Wölfflins über die neuzeitliche Entwicklung.

In den engeren Grenzen der darstellenden Künste erklären sich die zeitlichen Wandlungen des Stils schon aus dem Wechsel des Übergewichts im Kampfe der individuellen Begabungstypen, der die Entwicklung vorwärts treibt. Der Fortschritt zu klarerer Formanschauung einerseits und zu wirklichkeitsnäherer Auffassung der Natur in ihrer farbigen Erscheinung anderseits in der Flächenkunst, die beide Bestrebungen ausgleichend zusammenfassen muß, vollzieht sich deshalb keineswegs in allen kunstgeschichtlichen Entwicklungsreihen nach gleicher Abfolge oder in gleichem Zeitmaß. In der Malerei des 15. Jahrhunderts z. B. gewinnt bekanntlich die niederländische Kunst mit ihrer Farbengebung vor der italienischen, diese in der zeichnerischen Formbeherr-

[1]) Vgl. meine Bemerkungen a. a. O. S. 135 ff.

[2]) Rodenwaldt, a. a. O. S. 435.

[3]) Als Musterbeispiel eklektischer Stilbildung bietet die Ara Pacis neben den vom Parthenonfries abhängigen Figurenfolgen in dem Tellusrelief und der Opferszene solche Nachahmung hellenistischer Reliefbilder; vgl. E. Petersen, Ara Pacis Augustae, Wien 1902, Sonderschr. d. österr. arch. Inst. II, Taf. III.

schung vor jener den Vorrang, und eine jede wird darin zur Lehrmeisterin der anderen. Noch größer müssen wir uns wohl den Gegensatz beim Vergleich der malerischen Entwicklung der Antike mit der neuzeitlichen der italienischen Frührenaissance vorstellen. Während sich in der letzteren die Ausbildung der formbegrenzenden (plastischen) Zeichnung mit der Absage an die Schönfarbigkeit und der Anerkennung der farbenfeindlichen Schattengebung verflicht [1]), lassen die Denkmäler und alle literarischen Zeugnisse darauf schließen, daß in der attischen Kunst um die Mitte des 5. Jahrhunderts der entscheidende Schritt zur Durchführung der zeichnerischen Verkürzung bereits erfolgt war, als die Schattenmalerei und die mit ihr verbundene Verfärbung erst ihren Anfang nimmt [2]). Mit einer quattrocentistischen linearen Formbezeichnung — könnten wir also sagen — verbindet die Blüte der polygnotischen Monumentalmalerei noch eine trecentistische, d. h. eine rein koloristische, wenn nicht gar völlig schattenlose, Farbengebung.

Damit erhebt sich auch für uns die Frage nach der »Periodizität der Entwicklung«. Sie scheint sich zu verwirren, wenn wir uns erinnern, daß es neben dem Plastischen und Malerischen noch andere Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst gibt, die ebenfalls auf Nachbargebiete übergreifen können (siehe oben S. 199). »Die historischen Stilbildungen finden,« wie ich schon an anderer Stelle ausgesprochen habe [3]), »aus dem Prinzip des Illusionismus noch nicht ihre erschöpfende Erklärung, sondern erst aus ihrer Kreuzung mit dem rhythmischen Prinzip, das vorzugsweise die Einheitlichkeit jeder Stilphase in den bildenden Künsten sowie in der Raum- und Zierkunst bestimmt. Immerhin erscheint jede Stilbildung zugleich von der anderen Seite her mehr oder weniger durch die plastische oder malerische Anschauungsweise bedingt.« Das stärkere Hervortreten der architektonischen und ornamentalen Sonderzüge gibt in der Tat jedem Zeitstil vorwiegend sein eigentümliches Gepräge. Der kunstgeschichtlichen Periodisierung wird noch heute vor allem die Stilwandlung der Baukunst und der mit ihr verbündeten Ornamentik zugrunde gelegt. Daß sich die Entwicklung in den Zweckkünsten klarer und folgerichtiger abzuspielen scheint, — ist aber in ihren psychischen Voraussetzungen wohl begründet. Besteht doch

---

[1]) Uccello und Andrea del Castagno befolgen damit nur das von Alberti aufgestellte Prinzip; vgl. *Trattato della pitt.* a. a. O. S. 133 ff.

[2]) Vgl. die Ausführungen von R. Schöne, Jahrb. d. k. d. archäol. Inst. 1912, XXVII, S. 22/3 über σκιαγραφία und φθορά (bzw. ἀπόχρωσις) bei Polygnot und Apollodoros sowie zum Aufkommen der Verkürzung in der griechischen Zeichnung *A. della Seta*, *Atti della R. Accad. dei Lincei* 1906, Ser. V. *Mem. della Cl. d. sc. mus.*, S. 122 ff. — Die Vereinheitlichung der Farbe vollzieht sich gar erst in hellenistischer Zeit; vgl. Rodenwaldt, a. a. O. S. 438.

[3]) Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1913 zu Berlin, Ber. S. 337.

zwischen ihnen, wie wir feststellen konnten (siehe oben S. 198), kein innerer polarer Gegensatz der Anschauungsweise. So bildet für beide das rhythmische (beziehungsweise das quantitative) Prinzip allein die Grundlage aller Steigerungsmöglichkeiten, d. h. diese können nur auf eine immer reichere Betätigung der ästhetischen Elementargefühle in mehr oder weniger engem Anschluß an die dimensionalen Vorstellungen abzielen [1]). Hier muß daher der genetische Ablauf eine gewisse Eindeutigkeit der Stufenfolge aufweisen, wie das auch schon früher erkannt worden ist, wenn man von einem Barock in der Antike oder in der Gotik gesprochen hat. J. Burckhardt und Dehio folgend, erkennt auch Wölfflin eine solche Gesetzmäßigkeit der Architekturentwicklung an, die vom Tektonischen zum Malerischen fortschreitet [2]). Allein dieser Fortschritt scheint mir richtiger erfaßt zu werden, wenn man als Gegenpol des Tektonischen mit Cohn-Wiener das dekorative Gestaltungsprinzip (siehe oben S. 199) einsetzt (ohne von ihm noch ein weiteres ornamentales abzusondern). Es ist nur das Uebergreifen der malerischen (beziehungsweise plastischen) Anschauungsweise und Geschmacksrichtung, das Hand in Hand damit stattfindet und — scheinbar — dem Vorgang seine besondere Färbung verleiht. Daraus ergeben sich aber mannigfaltigere Kreuzungen der stilbildenden Kräfte, als Wölfflin und andere voraussetzen. Denn das plastische Gestaltungsprinzip ist keineswegs so eindeutig dem Tektonischen zugeordnet, wie er, vom Unterbegriff des Linearen ausgehend, annimmt. Vielmehr kann es schon auf eine streng geometrische Tektonik mit ihren kristallinischen Formen auch zersetzend oder verdunkelnd einwirken, je mehr es eine dynamische Formsymbolik erzeugt. Das bezeichnendste Beispiel dafür liefert gerade die Baukunst des Barock, deren erste durch Michelangelo eingeleitete Stilphase ganz entsprechend der in den bildenden Künsten beobachteten Entwicklung (siehe oben S. 213), wie Schmarsow gezeigt hat [3]), durchaus im Zeichen plastischer Anschauungsweise steht. Denn die Erstarkung, Vermehrung und Zusammenfassung der Bau- und Zierglieder ist zunächst vorzugsweise auf die Sättigung des struktiven Aufbaues mit neuen Kraftsymbolen gerichtet. Erst mit dem Überwuchern der dekorativen Zutaten gewinnt das malerische Gestaltungsprinzip die Oberhand. Eine parallele Stufenfolge mit plastisch geartetem Mittelgliede zeigt die Entfaltung des gotischen Architekturstils in Frankreich (Paris-Reims-Troyes) und in Deutschland (z. B. Marburg-Magdeburg-Wien), die Wölfflin als analoge Entwicklung vom Tektonischen zum Malerischen

---

[1]) Vgl. a. a. O. S. 331.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 244.

[3]) Schmarsow, a. a. O. S. 100 ff. u. S. 116 ff. u. S. 148 ff.

heranzieht [1]). Seine Formel ist aber nicht nur zu einfach, sondern auch zu starr, um die Durchdringung des rhythmischen (quantitativen) mit dem reproduktiven (qualitativen) Gestaltungsprinzip in allen ihren möglichen Verbindungen zu erfassen. Diese erfahren eine Mißdeutung, vor allem weil Wölfflin das Plastische nicht vom Linearen und damit auch nicht vom Reliefmäßigen trennt. Hält man aber den Ober- und Unterbegriff (siehe oben S. 183) auseinander, so erkennt man leicht, daß sich die streng tektonischen Baustile wie die Hochrenaissance und die Frühgotik mit ihrem Bestreben, die Breitendimensionen und die Flächen mehr zur Geltung zu bringen, eher dem letzteren als dem Begriff des Rundplastischen zuordnen lassen. Wohl aber könnte die oben aufgestellte kunstgeschichtliche Parallele uns nunmehr in Versuchung bringen, für die Entwicklung der bildenden Künste innerhalb einer vom Tektonischen bis zum Dekorativen (beziehungsweise nach Wölfflin bis zum Malerischen) verlaufenden baukünstlerischen Stilphase eine analoge Periodizität zu folgern, in der sich die rein plastische Gestaltung erst aus der reliefmäßigen herausbildet, um sich dann allmählich in die malerische aufzulösen. Und doch läßt sich auch mit solcher Ergänzung die Folgerung Wölfflins, daß eine gesetzmäßige Parallelentwicklung in den darstellenden Künsten stattfinden müsse [2]), nicht durchführen. Schon ein Blick auf das Quattrocento belehrt uns, daß die Vorherrschaft reifer plastischer Anschauungsweise auch auf einer Entwicklungsstufe möglich ist, die nur einen unvollkommenen tektonischen Baustil hervorbringt. Das wechselnde Hervortreten der plastischen oder malerischen Oberströmung fällt eben doch nur in bedingter Weise mit den tektonischen oder dekorativen Phasen der Entwicklung in den Zweckkünsten zuzammen, so daß manche Verschiebungen eintreten können. Ebensowenig aber ist es ausgeschlossen, daß eine durchgebildete Tektonik der baukünstlerischen Gestaltung mit einer fortgeschrittenen malerischen Anschauungsweise Hand in Hand gehen kann, wie das im klassischen Stil der Fall ist. Wenn nämlich die Doppelströmung in der Malerei des Cinquecento trotz allem, was Wölfflin darüber sagt, nicht verkannt werden darf (siehe oben S. 213), so wird doch die Komposition eines Lionardo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto noch von einem

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 243. Daß auch Cohn Wiener, a. a. O. I, S. 107 ff. die Hochgotik schon als malerischen Stil ansieht, verrät eine Unklarheit in der Erfassung der Gestaltungsprinzipien der bildenden Künste. Wenn sich auch das Laubwerk in ihr von dem Säulen- oder Pfeilerkapitell löst, so benimmt es ihm doch nichts von seiner klaren plastischen Gliederung, und bedeutet das nur eine Steigerung des dekorativen Phantasiespiels. Erst die Verschleifung der Profilierungen in der Spätgotik kann als Überführung ins Malerische bewertet werden.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 244 ff.

ebenso strengen tektonischen Gefühl für den reliefmäßigen Aufbau in der Fläche beherrscht, wie der gleichzeitige lineare Freskenstil Michelangelos und Raphaels. Seine Lockerung beginnt erst in den Spätwerken des letztgenannten, bei Correggio und vor allem in der venezianischen Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte.

Daß die bildenden Künste auch allein zu reiferer malerischer Anschauungsweise (beziehungsweise zu einer Art Barock) fortschreiten können, ohne daß ihnen die Architektur auf dem Wege zur Befreiung von den Gesetzen klar anschaulicher Tektonik folgt, beweist vor allem die antike Kunstentwicklung [1]). Dagegen vollzieht sich, wie sie zugleich bestätigt, ein maßvoller Fortschritt vom Tektonischen zum Dekorativen in der Baukunst während des Wechselspiels der plastischen und malerischen Anschauungsweise mit einer gewissen Stetigkeit. So bietet die Ableitung einer gesetzmäßigen inneren Periodizität der gesamten Kunstentwicklung größere Schwierigkeiten, als Wölfflins Ausblick auf diese Frage erkennen läßt, — ja die Aufgabe erscheint in diesem Sinne wohl überhaupt unlösbar, also die ganze Problemstellung verfehlt. Es wird bei der von ihm einleitungsweise ausgesprochenen Erkenntnis (siehe Heft 1, S. 7) bleiben müssen, daß die Entfaltung der in der menschlichen Organisation liegenden Möglichkeiten von äußeren Bedingungen, d. h. von der jeweiligen Kulturlage, abhängt. Nur so weit sich in der allgemeinen geistigen Kulturentwicklung eine innere Folgerichtigkeit des Fortschritts beobachten läßt, kommt sie auch in der Entfaltung der bildenden Kunst, zumal im engeren Sinne, zum Ausdruck. Daraus erklärt sich wenigstens die allmähliche Verschiebung des Übergewichts von der plastischen zur malerischen Anschauungsweise, die allen Schwankungen zum Trotz jeden Kulturfortschritt zu höheren geistigen Entwicklungsstufen begleitet (siehe oben S. 208/9). Wie in der Antike [2]), so hängt diese Wandlung zweifellos auch in der Neuzeit mit dem Übergang vom naiven gegenständlichen zum abstrakten Denken und mit der zunehmenden Vergeistigung des gesamten Weltbildes zusammen. Aber auch die eigentümlichen Denkrichtungen jeder Zeit üben ihren unverkennbaren Einfluß auf die einzelnen Phasen der Entwicklung aus. Es kann uns nicht befremden, daß das Quattrocento mit seinem Eifer für exakte, mathematisch begründete wissenschaftliche Erkenntnis auch die Klarheit plastischer Naturanschauung steigert und darin das Leben selbst zu packen sucht, während der mystische Zug der religiösen Reaktion im Cinquecento die Phantasie wieder mit den Vorstellungen

---

[1]) Rodenwaldt, a. a. O. S. 440/1.

[2]) Rodenwaldt, a. a. O. S. 440; vgl. auch H. Schäfer, Scheinbild oder Wirklichkeitsbild, Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Altertumskunde 1911, XLVIII, S. 134 ff., sowie im allgemeinen die treffenden Ausführungen von Panofsky, a. a. O. S. 464 ff.

einer anderen Erscheinungswelt erfüllt und das Barock wohl auch die Rückwirkung naturwissenschaftlicher und philosophischer Beobachtung der Phänomene anzeigt.

Also ist es doch nicht der individuelle Faktor, — was die Wendungen im Werdegang der Kunst bewirkt? Das Individuum muß von der Gunst der Zeit getragen werden, — eine allgemeine geistige Stimmung muß seiner besonderen Begabung entgegenkommen, wenn sie sich entfalten soll? — Gewiß, — aber das ist nicht dasselbe wie eine selbsttätige innere Wandlung der Sehweise der Gesamtheit, — sei es auch nur der jüngeren Generation. Das Individuum bedeutet hier doch für das »Problem des neuen Anfangens« ungleich mehr als in der Sprachbildung, an der sein Anteil verhältnismäßig klein bleibt. Voraussetzungslos freilich vollzieht sich seine schöpferische Betätigung in der Kunst so wenig wie in der Sprache, — doch wächst sie nicht aus subjektiven gemeinsamen Anschauungsformen heraus, sondern in objektive Darstellungsformen hinein, welche dann ihre Richtung mitbestimmen. In diesem Sinne habe auch ich schon früher die Kontinuität der Kunstentwicklung mit der sprachlichen verglichen, wenngleich den Unterschied von vornherein betont [1]. Es gereicht mir daher zur Genugtuung, daß Wölfflin seine früher dagegen geäußerten Zweifel [2] heute überwunden hat. Aber seine Bemerkungen zu dieser wichtigen Frage sind zu kurz gehalten, als daß sich an sie eine fruchtbare Erörterung anknüpfen ließe. Dazu wird sich überdies bei der Auseinandersetzung mit Tietze über den Begriff des Kunstwollens noch reichlicher Anlaß bieten.

Reichen Wölfflins Kategorien nicht aus, um eine durchgehende innere Gesetzmäßigkeit der genetischen Entwicklung der Kunst und damit die Grundvoraussetzung aller »Zeitstile« zu begründen, so versagen sie vollends gegenüber der Aufgabe, die Unterschiede nationaler Stilbildung aufzuklären. Fraglos spricht bei diesen Gegensätzen eine überwiegende allgemein rassenhafte Veranlagung nach der Seite plastischer oder malerischer Anschauungsweise mit, aber darin liegt doch nicht das Entscheidende, da sowohl der Süden wie der Norden auch dieser vorherrschenden Richtung des volkstümlichen Kunstwollens widerstrebende Talente hervorbringt, — jener z. B. einen Fra Filippo, Tizian und Tintoretto, dieser einen Holbein und Carstens. Eine reinliche Scheidung ist hier noch weniger zu erreichen, wenn man vom Gegenbegriff des Linearen ausgeht. Ist doch die Kunst, zumal die Zeichnung, des Nordens im 16. Jahrhundert gewiß nicht weniger linear als die italienische, — wenngleich nicht im Sinne rein plastischer

[1] Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Kunstwissensch. Beitr. A. Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907, S. 33 ff.

[2] Wölfflin, Lit. Zentralblatt 1908, S. 553 u. Grundbegr. S. 242.

Formbezeichnung. Die Bedeutung der Linie als Trägerin der Gefühlssymbole und der rhythmischen Bewegung ist dafür hier ungleich größer, wie uns vor allem Dürers ältere Holzschnittfolgen lehren. Darin aber kommt gerade die Verschiedenheit germanischer und romanischer Phantasierichtung zum Ausdruck, auf der letzten Endes die nationalen Gegensätze beruhen. Es ist das Impressionistische (im weitesten Sinne) und das Expressionistische, das Übergewicht der anschaulichen Einbildungskraft auf jener und der schweifenden auf der anderen Seite, — was auch an der Musik den Italiener das höchste Gefallen in der Schönheit der melodischen und rhythmischen Form suchen läßt, den Deutschen hingegen im Ausdruck. Damit hängt es zusammen, wenn dort die quantitativen Werte der Anschauung: Symmetrie und Proportion, hier die qualitativen Verhältnisse der Farbe und der Tonwerte das künstlerische Vorstellungsleben stärker erfüllen, dort die extensive, hier die intensive Bewegung. Das Übergewicht des emotionalen Gestaltungsprinzips (siehe Heft 1, S. 22) über das imitative ist im Norden bis zum Ausgang der Gotik unverkennbar und wird erst durch den Einfluß der italienischen Kunst gebrochen. Die Anwendung der »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« erklärt demnach nichts, wenn man nicht bis zu diesen Grundtrieben nordischen und südländischen Kunstwollens durchdringt [1]). In noch höherem Grade offenbart sich der gleiche Gegensatz zwischen indogermanischer und semitischer Kunstbegabung, in der die schweifende Einbildungskraft unbedingt die Führung hat, so lange fremde Kultureinflüsse die Stilbildung nicht mitbestimmen oder ablenken, — in der assyrischen Ornamentik und in der arabischen Dekoration so gut wie in der hebräischen und arabischen Dichtung. Das schließt jedoch wiederum nicht aus, daß sich einzelne Individuen der Rasse inmitten einer anders gearteten Umwelt zur höchsten Reife imitativer Naturauffassung erheben können. Der Impressionismus der modernen Malerei bietet uns dafür die naheliegenden Belege.

Es soll nun aber den Wölfflinschen Begriffspaaren nicht jeder Wert abgesprochen werden, wenn sie auch zu einer systematischen Grundlegung der kunstwissenschaftlichen Prinzipienlehre nicht ausreichen. Gleichwohl erfüllen sie die Hauptforderung, welche wir an jeden von eindringlicher Beobachtung der Tatsachen abgeleiteten Begriff zu stellen

[1]) Ohne Berücksichtigung, ja wohl ohne Kenntnis der psychologischen Voraussetzungen, wie sie durch Ribot aufgeklärt worden sind (siehe oben S. 19), hat Dehio den Gegensatz des italienischen und des deutschen Kunstwollens im 16. Jahrhundert von der Seite der verschiedenen Phantasierichtung her erfaßt und aus dem unüberwindlichen Zwiespalt, in den das letztere mit jenem geriet, das Versiegen der Entwicklung erklärt; vgl. G. Dehio, Die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert, Archiv f. Kulturgesch., Leipzig u. Berlin 1914, XII, S. 12 ff.

haben: sie enthalten potentielle Anschauung[1]) und vermögen daher Wirkungen aufzudecken. So verdanken wir Wölfflin fraglos ein neues schönes Buch, das zwar das Wesen der Barockkunst in seiner geschichtlichen Entfaltung nicht erschöpft, aber in weiteren Kreisen, die ihr noch fremd gegenüberstanden, das lebendige Verständnis für ihre eigentümliche Bedeutung außerordentlich fördern wird. Bewährt er sich hier doch, dank seinem angeborenen echt künstlerischen Feingefühl, wieder als Meister der angewandten Ästhetik, der ästhetischen Betrachtung und des anschaulichen Wortes[2]).

Allein »nicht die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wollten wir analysieren«, — gesteht Wölfflin ein, — »dazu müßte mehr und Genaueres gesagt werden,« sondern nur die Grundbegriffe der Entwicklung festzulegen »habe er versucht«. Und er ist davon »überzeugt, daß sich die gleichen Begriffe auch für andere Zeitalter brauchbar erweisen würden«[3]). Da wird es uns zur Pflicht, an sie den strengsten Maßstab anzulegen. Indem wir das taten, hat sich ergeben, daß sie teils zu allgemein oder zu unbestimmt bleiben (Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit, atektonische, d. h. offene Form), teils zu eng gefaßt oder nur durch Zerlegung von Oberbegriffen gewonnen sind (linear, Fläche und Tiefe), und daß sich ihnen die Erscheinungen nicht vollständig und vielfach nicht ungezwungen unterordnen lassen (siehe S. 183/4, 187, 195, 201/2). Wir werden aber auch in der Kunstgeschichte nicht solche Begriffe für die fruchtbarsten halten, welche die Tatsachen beugen, sondern die sich ihnen am vollkommensten anpassen[4]). Soweit das Wölfflins Begriffspaare tun, fallen sie mehr oder weniger mit den älteren ästhetischen Kategorien des »Plastischen, Malerischen und Tektonischen usw.« zusammen oder sind von ihnen abgeleitet. Diese aber haben den großen Vorzug, daß sie sich in ihrer schon durch Schmarsow geklärten und über den technischen Sinn erweiterten Bedeutung unmittelbar an die psychologischen Voraussetzungen der künstlerischen Phantasietätigkeit anknüpfen lassen, was bei den neuen Grundbegriffen ohne

---

[1]) Mach, Erkenntnis und Irrtum, S. 112 u. S. 132 ff.

[2]) Fast überschwängliches Lob hat Wölfflin dafür bei jüngeren Fachgenossen gefunden; vgl. z. B. die Anzeige von Waetzoldt, Kunst und Künstler 1916, XIV, S. 470. Da möge dem kritisch gestimmten Altersgenossen erlaubt sein, ein wenig Wasser in den Wein gießen. Für mein Gefühl hat Wölfflins Stil, der von jeher den schmalen Weg zwischen der edlen Einfalt des hohen Ausdrucks und der lebendigen Rede des Alltags verfolgt, hier selbst einen gewissen Zug ins Barocke bekommen. Dazu trägt unter anderem die unleidliche Neigung bei, jedes Partizipium adjektivisch zu steigern, wie sie auch in unserer jüngsten wissenschaftlichen Schreibweise wütet.

[3]) Wölfflin, a. a. O. S. V/VI u. S. 237.

[4]) Mach, a. a. O. S. 162 ff.

Umwege kaum möglich erscheint und jedenfalls von Wölfflin nicht einmal versucht worden ist. Wölfflin gibt freilich zu, »daß nicht alle kunstgeschichtlichen Begriffe zur Sprache kommen«, und es erscheint ihm »möglich, daß noch andere Kategorien sich aufstellen lassen« und »daß die hier gegebenen nicht teilweis' in anderer Kombination undenkbar wären«, aber jene sind ihm doch »nicht erkennbar geworden« [1]. Und so kann ich sein Buch weder zu den »abschließenden« noch »zu den tastenden und eröffnenden« rechnen, die uns einen tieferen Einblick in die »Naturgeschichte der Kunst« erschließen. Es bringt vielmehr die große Gefahr mit sich, einer schon halbwegs gewonnenen besseren und klareren Erkenntnis durch Zersplitterung und Verwirrung der Kategorien den Weg zu versperren, indem die mit den neuen Grundbegriffen angebahnte Erklärung, wie ich gezeigt zu haben glaube, den genetischen Ablauf der Kunstgeschichte allzusehr zu vereinfachen und zu schematisieren trachtet, während sie nur ihre Hauptrichtung zu verdeutlichen vermag (siehe oben S. 214). Sie kann damit allen Versuchen, welche die historische Entwicklung mit solchen Abstraktionen zu konstruieren suchen, nur allzu leicht Vorschub leisten. — Aber führen denn die von der Eigenart und Benennung der einzelnen Künste abgezogenen Leitbegriffe zu besserem Verständnis des Werdegangs der Kunst? — mag Wölfflin zweifelnd entgegnen. Durch ihre weitere Fassung gewähren sie in der Tat der Einführung psychologischer Hilfsbegriffe, deren wir nicht entraten können, um die Tatsachen völlig zu klären, eine viel geeignetere Handhabe. Dadurch aber gewinnen sie an greifbarem Gehalt im Sinne umfassender Gestaltungsprinzipien, die nicht etwa auf das künstlerische Schaffen einzelner Techniken beschränkt bleiben, sondern überall ineinandergreifen und durch ihr Mischungsverhältnis den Charakter der kunstgeschichtlichen Tatbestände so gut wie die individuelle Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit in ihren Schwankungen zu bestimmen erlauben. Dieses Erklärungsprinzip hat schon Schmarsow anzuwenden gewußt, wenn er gewissen Zeitstilen gegenüber vom Plastisch- oder Malerischwerden der Architektur oder vom Plastischwerden der Malerei spricht [2]. Manche von meinen an anderer Stelle kurz zusammengefaßten Beobachtungen über die Entfaltung der plastischen und der malerischen Anschauungsweise [3] kann auch zur Erklärung dieser periodischen Stilwandlungen aus den psychologischen Voraussetzungen beitragen. Und letzten Endes kommt es

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. VIII u. S. 238.

[2]) Vgl. vor allem Schmarsow, Barock und Rokoko, Beitr. z. Ästhet. d. bild. Künste II, S. 5 ff. und Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch., Leipzig 1896, Phil.-hist. Kl. XLVIII, S. 59 ff.

[3]) Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 1913, Ber. S. 333 ff.

uns doch nur auf die Erhellung der psychogenetischen Zusammenhänge des Schaffens und der ästhetischen Wirkungen an. Dazu bedarf es keines allzu umfänglichen Vorrats festgeprägter Unterbegriffe, sondern vor allem einer klaren und von den Denkfehlern des täglichen Gebrauchs gereinigten Begrenzung und Bestimmung jener wenigen Oberbegriffe oder ästhetischen Kategorien. Auf ihnen aber hat sich eine Phänomenologie des Kunstschaffens aufzubauen, wie sie bereits als Theorie der bildenden Kunst, jedoch ohne ausreichende psychologische Grundlegung den wesentlichen Inhalt neuerer Versuche bildet (siehe den vorigen Artikel im ersten Heft des laufenden Jahrganges der Zeitschrift f. Ästhetik usw. S. 1, Anm. 1).

Hier sind wir schon an der Grenze angekommen, bis zu der sich die Periodizität der Stilbildung auf kunstwissenschaftliche Grundbegriffe ohne Zuhilfenahme der empirischen Faktoren des kunstgeschichtlichen Ablaufs zurückführen läßt. Es bleibt nur noch die Frage offen, ob sich nicht innerhalb der allgemeinen Entwicklung Kausalgesetze oder typische Prozesse ermitteln lassen, die uns die Wechselwirkungen der Individuen, der Schulen oder noch größerer Kunstkreise aufeinander verständlich machen. In der nachfolgenden Auseinandersetzung mit Tietze wird vor allem der Begriff des Kunstwollens unter diesem Gesichtspunkt zu prüfen sein. Unsere Abrechnung Wölfflin gegenüber kann mit der Feststellung geschlossen werden, daß die kunstgeschichtliche Betrachtung und Periodisierung sich jedenfalls nur unter Berücksichtigung der empirischen Faktoren des allgemeinen Kulturfortschritts durchführen und mit der Periodizität der genetischen Entfaltung der Kunst nur von Fall zu Fall in Beziehung setzen läßt. Aus einer einzigen noch so weit reichenden und in sich zusammenhängenden Folge von Stilphasen vollends werden wir niemals allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten ableiten können.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Die dramatische Einheit des „Kaufmann von Venedig" als einer Komödie [1]).

Von

Albert Görland.

Der unvergleichlich tiefe Gehalt dieses Shakespeareschen Dramas ist in großen Teilen so lastend und voll tragischer Probleme, daß es schwer ist, einzugestehen, das Ganze sei gleichwohl eine klassische Komödie.

Zweifellos der stärkste Eindruck auf unser Empfinden geht von dem Schicksal des Juden Shylock aus. Seine Gestalt ist von Shakespeare so monumental gesehen, daß alles über sie richtende Urteil erschüttert sich bescheiden muß. Darum ist es denn auch beinahe unerträglich, daß dies Werk von der Literaturgeschichte als Komödie bezeichnet wird.

Um uns den ästhetischen Blickpunkt für dieses unerschöpfliche Kunstwerk zu gewinnen, müssen wir das Interesse für diese oder jene Person als ein Interesse zweiten Grades zurücktreten lassen vor dem Interesse an der Einheit der dramatischen Handlung. Dieses allein hat unsere Stellung zu dem Werke als einem Drama zu bestimmen; die Menschen, die der Dichter für die Handlung erschaut, sind Mittel dieser Handlung, also durch sie bestimmt. So will es der Stilcharakter der Kunst. Das naive Leben mag umgekehrt verfahren; das freie Geschehen des Tages bekommt seine bestimmte Gestalt und die besondere Art des Geschehens dadurch, daß Menschen von bestimmter Art in einem bestimmten Wirkungskreise sich zusammengefunden haben. Die Kunst ist Herr des Geschehens und darum der Menschen, in denen das Geschehen sich zu verwirklichen hat.

Dem ästhetischen Interesse an der Einheit des Dramas, als der Einheit der Handlung, kann es nicht genügen, wenn, wie Schlegel in seinem »Englischen und spanischen Theater« sagt, »die Auftritte auf dem Landsitze der Portia durch die Verkettung der Ursachen und Wirkungen genau mit der Hauptsache zusammenhängen: die Ausrüstung Bassanios zu seiner Brautwerbung ist schuld, daß Antonio die gefährliche Verschreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rat ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten«. Ebenso unbefriedigend betrachtet Schlegel den fünften Aufzug mit dem Liebesstreit über die weggegebenen Ringe nur als ein musikalisches Nachspiel, um den Zuschauer nicht mit den trüben Eindrücken des vorhergehenden Auftrittes zu entlassen. Und müssen wir bei einem Genius wie Shakespeare nicht fragen, warum er das Schicksal dieser herrlichen Gestalt der Portia gerade davon abhängig macht, wie die vom Zufall zusammengewehten Freier sich zu den Sprüchen stellen, die als Inschriften auf jenen drei entscheidenden Kästchen stehen? Handelt es sich bei

[1]) Aus dem dritten Vortrag über die Idee des Zufalls in der Geschichte der Komödie (siehe XI. Band, 3. Heft, S. 272—285 dieser Zeitschrift).

dieser Freiung etwa um die Zufallslösung eines Rätsels, wie Schlegel meint, während die Hauptfrage dieses ungeheuren Werkes die tiefe Frage an der Grenze zwischen dem krassen Rechte und der ungeschriebenen, weil unschreibbaren Sittlichkeit ist? Hat der Schlußakt mit dem entzückenden Liebesstreit der beiden bräutlichen Paare darüber, daß der Ringschwur der beiden Männer nicht dem Wortlaute getreu gehalten wurde, nur eine dekorative, nur eine gleichsam harmonisierende Bedeutung für die Klangfarbe des ganzen Werkes? Und muß dies wundersame Gedeihen der Liebe zwischen Lorenzo und Jessica, die aus zwei feindlichen Welten frei sich zu einander gefunden haben, in der unvergleichlichen Ökonomie des Ganzen nicht mehr sein, als die reizvolle — Episode eines Liebesidylls?

Die Antwort auf alle Fragen, die für die dramatische Einheit des »Kaufmann von Venedig« wahrlich bedeutsam genug sind, dürfen wir von dem Parallelismus der Handlungen erhoffen. Shakespeare bedient sich dieses technischen Mittels, um über seine Absichten dramatisch aufzuklären, so häufig und so virtuos, daß dieser Parallelismus der Handlungen bei Shakespeare einer eingehenden und selbständigen Behandlung würdig und bedürftig ist. Er mag also auch hier unsere Frage leiten, ob nicht alle die mannigfaltigen Begebenheiten dieses Dramas nur parallele Wendungen eines und desselben dramatischen Gedankens sind. —

Wie jede klassische Komödie, so ist auch die unsrige auf das Tragische hin angelegt. Vor dem Antonio, dem königlichen Kaufmann, erhebt sich die Gewalt des Schicksals, dessen Sachwalter Shylock ist. Wir lassen uns nicht darauf ein, diese Schicksalsgestalt des Juden moralisch zu werten, und prüfen darum auch nicht das Recht des Antonio, ihn einen Hund zu nennen, weil er Zins von entliehenem Gelde nehme. Da möchte der königliche Kaufmann als Richter schlecht bestehen. Für uns handelt es sich nur darum, daß Shylock die Gelegenheit eines Geschäftes mit dem verhaßten Antonio benutzt, diesen durch den Buchstaben eines Schuldscheines und kraft der unwiderruflichen Gesetze des Staates in seine Gewalt zu bekommen.

Es gelang dies durch die verschiedene Bedeutung, die der eine und der andere dem Wortlaute beimaß.

Ganz abseits seiner Gewohnheit verlangte Shylock diesmal keinen Zins für die entliehene Summe. Da er Antonio gegenüber von der verachteten Gewohnheit abließ, mußte in diesem geraden Menschen die Meinung entstehen, daß der Jude sich ihm liebreich, gefällig erweisen wolle. Die Buße für versäumte Zahlung, ein Pfund Menschenfleisch, schien diesen Verzicht auf Zinsen, und also diesen Erweis der Gefälligkeit, mit einem Scherz gleichsam zu krönen: Was konnte einem Menschen ein Stück Menschenfleisch als Buße nützen? Wäre es noch »Fleisch von Schöpsen, Ochsen, Ziegen«! So schien es denn nichts zu sein, als die spaßhafte Wendung desselben Gedankens, daß der Jude für sein Geld keinen Zins haben wollte. Der Wortlaut der Schuldverschreibung mußte dem treuseligen Antonio also an sich schon ganz unverfänglich scheinen, aber schließlich auch darum, weil er der festen Überzeugung war, dem Shylock das Geld zur rechten Zeit zurückerstatten zu können, und nicht mit der finsteren Gewalt des Schicksals rechnete.

Gewiß: dem Shylock lag nichts an dem Pfund Menschenfleisch als solchem. Er wollte den Tod des verhaßtesten aller Feinde, den die buchstäbliche Erfüllung des Schuldscheines zum Gefolge haben mußte; des Feindes, in dem er die Gesamtheit der Christen, die ihn und sein Volk zerquälten, vernichten wollte.

So war ihm das mit arglistig freundlicher Miene dargebrachte Wort nur das bereite Mittel, um den Sinn seines Gegners zu verwirren und den schwachsichtigen Feind auf falsche Spur zu locken.

Und doch hätte Antonio den Shylock durchschauen müssen. Hatte ihm dieser doch schon eine deutliche Probe seiner listigen Kunst gegeben, das Wort so zu gebrauchen, daß der scheinbar offen am Tag liegende Sinn des Wortes das Denken des andern gefangen nahm und ihn dadurch zum Opfer der auf die krasse Buchstäblichkeit des Wortes sich stützenden eigentlichen Absicht werden läßt. Shylock benutzt die Geschichte von Jakob mit den gesprenkelten Schafen, um den Buchstaben der Heiligen Schrift zu pressen und sie sagen zu lassen, daß jeglicher Gewinn, so auch sein Zinsgewinn von entliehenem Kapital, ein Segen sei.

Hier zwar durchschaute Antonio den Kunstgriff des Shylock und sagte zu Bassanio:

»Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen.
Ein arg Gemüt, das heil'ges Zeugnis vorbringt,
Ist wie ein Schalk mit Lächeln auf der Wange,
Ein schöner Apfel, in dem Herzen faul.
O, wie der Falschheit Außenseite glänzt!«

In dem entscheidenden Falle aber versagte die Vorsicht des Antonio, der Scheinheiligkeit des Wortes zu mißtrauen.

Einer aber warnt ihn eindringlich vor der List des Shylock, die hinter dem offenen Sinn seines Wortes sich verberge: Bassanio. Sein in den Wechselfällen des Lebens geschärfter Blick kennt dieses Leben so gut, daß er weiß, wie das Schlechteste gerade in der prunkenden Scheinheiligkeit des Guten und Wertvollen einhergeht. So sagt er denn zu Antonio: »Ihr sollt für mich dergleichen Schein nicht zeichnen. »Ich mag nicht Freundlichkeit bei tückischem Gemüt.«

Aber Bassanio warnt nur. Er beschwichtigt die Sorge über die Gefahr dieses Schuldscheines; nicht nur durch die Zuversicht des Antonio, daß »längst vor der Zeit« seine Schiffe herein sein werden, sondern gewiß vor allem dadurch, daß nur diese Summe ihn in den Stand setzen könne, um die reiche Portia zu werben. So legt denn auch auf diesen Freund des Antonio das Schicksal seine schwere Hand; er wird zum tragischen Schicksalsgenossen des Antonio, ja, im tieferen Sinn wird nun Bassanio der Schicksalsträger dieses Dramas; denn er ist der Schuldige auch am Schicksal des Antonio.

Mit dem erborgten Glanze, an dem das Schicksal seines Freundes und im viel tieferen Sinne sein eigenes hängt, geht Bassanio auf ungewisse Freiung. Wie wird er vor jenen Rätselworten bestehen, die den Liebesbund zwischen ihm und Portia, der in seinem Innern längst schon entschieden ist, krönen oder vernichten können?

Stellt sich nicht auch hier die Doppelzüngigkeit und Zwiespältigkeit des Wortes zwischen die Menschen?

Jedes der drei Kästchen trägt ein Wort, dem auch die Natur der Kästchen schon ein bestimmtes äußeres Gesicht gibt. Der Fürst von Marokko nimmt den Spruch beim äußeren Wort und sichtbarlichen Gewand und wählt den goldenen Kasten mit dem Satze: »Wer mich erwählt, gewinnt, was mancher Mann begehrt!« Nach ihm wird der Fürst von Aragon ein Opfer des Buchstabens im Spruch des silbernen Kästchens: »Wer mich erwählt, bekommt so viel, als er verdient.« Nun hat Bassanio die Wahl, der Freier, den das Leben zum erborgten Glanz gezwungen hat. Sein Leben hat ihn gelehrt, wie äußerer Schein sich selber oft fremd ist und daß im Rechte kein Handel so verderbt ist, der nicht, geschmückt von einer freundlichen Stimme, des Bösen Schein verdeckt. Also wählt er das magere Blei, das eher droht, als irgendwas verheißt.

Und Bassanio wählte zum Glück. Stand aber Bassanio nicht vor dem-

selben Schicksal wie Antonio, und entschied er nicht ganz wie dieser? »Was liegt am äußeren Sinn und Klang des Wortes? Die Wahrheit des Wortes zu finden und festzuhalten, ist Sache des inneren Gehörs eines lauteren Gemütes. Laß dich nicht narren von der Oberfläche des Wortes; sei nicht ein Buchstabendeuter des Wortes, sei der Herzensdeuter seines Sinnes.«

So urteilte Antonio gegenüber der Auslegung der Heiligen Schrift durch Shylock, so gegenüber dem Wortlaut des Schuldscheines. Aber Antonio stand vor seinem Schicksal, dessen Sachwalter Shylock war. Shylock war der zerquälte Mensch, dem die Christen nicht das Recht des Herzens gewährten. So war er denn angewiesen auf das Recht des Buchstabens. Das buchstäbliche Recht war geschützt von der Autorität des Staates; so war es der einzige Halt seines Lebens. Und also konnte es ihm auch das Mittel der Vergeltung werden.

Und nun Bassanio? Er, der Genosse, ja, der Träger des Schicksals auch seines Freundes Antonio? Er wählte, ganz wie dieser, nicht den Buchstaben, sondern den Sinn, den Herz und Geist aus dem Worte hörte.

Aber ihm zum glücklichen Zufall verbarg sich hinter dem Worte der Rätsel die Weisheit eines Vaters. Mit Bassanios glücklicher Wahl hatte der Vater der Portia seinen Willen erreicht. Durch den offen am Tage liegenden Buchstabensinn seiner Worte verlockte er die Oberflächlichen und Eiteln zur falschen Wahl und gewann den Menschen voll Lebensweisheit, der gelernt hatte, daß das Schlechteste so gern in der Scheinheiligkeit des Besten einhergeht, daß aber die guten Menschen sich verbinden im Wechselgeschenk schlichter Taten und nicht der Fessel des Wortes bedürfen, das mit spaltzüngiger Hinterlist uns bedroht.

Ist nun Bassanio der Mensch, dem erst die Schule des Lebens die Tiefe des Blickes geöffnet hat für die Schlichtheit des Guten, dessen inneres Gesetz keiner äußeren Bindung durch ein Wort bedarf, so sind Lorenzo und Jessica gute Menschen in der Ursprünglichkeit des reinen Kindes. Zwei Welten trennten beide; beide lösten sich aus allen Banden; er nahm die Tochter eines Juden, den seine Freunde einen Hund nannten, zum Weibe; sie vertraute sich vorbehaltlos einem Manne an abseits alles Schutzes durch Vaterhaus und durch religiöse Gemeinschaft. Und die wortlos vertrauende Liebe band sie stärker und reiner zusammen, als der Buchstabe eines Eides es vermocht hätte.

Was will ein Wort des Eides, wo Menschen aus reinem Herzen sich binden? Erst wo es des Buchstabens und des Eides nicht bedarf, da erst ist heilige Bindung des Willens.

Das ist die einheitliche, durch das ganze Werk mit seinen mannigfaltigen Motivverschlingungen hindurchgehende Gedankenstimmung, aus der nun auch die Quellen des Humors entspringen, der über dem fünften Aufzuge sich ausbreitet.

Im dritten Aufzuge hatte Portia dem Bassanio einen Ring geschenkt und die Bedingung daran geknüpft: »Doch trennt Ihr Euch von ihm, verliert, verschenkt ihn, so prophezei' es Eurer Liebe Fall und sei mein Anspruch, gegen Euch zu klagen.« Ein Gleiches tat auch Nerissa mit ihrem Liebsten, dem Graziano. Und beide Männer schwören denn auch, daß der Ring, als Beweis ihrer Treue, nicht von ihrem Finger weichen solle. Am Schluß nun des vierten Aufzuges wissen die beiden verkleideten Frauen den Männern aus Dankbarkeit für die juristischen Dienste um die Errettung des Antonio die beiden Ringe abzulocken. Im fünften Aufzuge geben sich die beiden Frauen den Anschein, als entdeckten sie das Fehlen des Ringes, damit den Bruch des Eides und also auch den Bruch der Treue.

Graziano ist über Nerissas Vorwürfe ärgerlich, daß seine Treue nach dem Verhalten zum Ringeide beurteilt werden solle. Weiß er doch, daß das Aufbewahren des »dürftigen« »Allerwelts«ringes keine Sicherung seiner Treue ist, noch umgekehrt. Aber Nerissa antwortet ihm: »Ihr mußtet ihn, wo nicht um mich, um Eurer Eide willen verehren und bewahren.« So soll denn auch hier der Buchstabe eines Eides zur Geißel für den Willen eines Menschen gemacht werden.

Ja, noch mehr: Portia hatte gesagt, daß sie das Recht habe, gegen Bassanio die Klage wegen Untreue zu erheben, wenn der Ring durch irgend einen Umstand von seinem Finger komme. Und in toller Seligkeit jagt der Humor der beiden Frauen das Absurde eines Eides zu Tode, der einen Willen äußerlich durch den Buchstaben fester binden zu können sich den Anschein gab, als es wortlos und eidlos aus der inneren Kraft einer starken Liebe schon geschehen war.

Und als nun Bassanio, trotz allem unbelehrt, noch einmal durch einen Eid sich Portia zur Liebe binden will, indem er bei ihren Augen schwört, da spricht sie aus der Reinheit ihrer tiefen Humanität das Gericht über allen Eid des Wortes mit seinem schielenden Blick: »In meinen Augen sieht er selbst sich doppelt, in jedem Aug' einmal — beruft Euch nur auf Euer doppelt Selbst, das ist ein Eid, der Glauben einflößt.«

So geht denn durch dies Werk mit seinem Reichtum an Motiven gleichwohl einheitlich der eine große Gedanke seinen dramatischen Gang: Laßt Euren Willen nicht unter die Geißel des schlangenzüngigen Wortes kommen! Wo Menschen in der Lauterkeit ihres Willens zueinander treten, da wird ein freier Wechselgang der Taten sie beieinander halten.

Entsprechend diesem einheitlichen dramatischen Gedanken müssen wir in Bassanio den Menschen sehen, über dem als seinem eigentlichen Opfer das Schicksal droht. Das Schicksal, das über den guten Menschen kommt aus der Hinterlist des gleißnerischen Buchstabens, hatte sich den Shylock als seinen unerbittlichen Sachwalter erwählt, durch den die Tragik auf das Leben des Antonio und des in noch tieferem Sinne getroffenen Bassanio fällt.

Aus dieser Tragik, die ihren harten Gang geht, scheint es keine Rettung zu geben. Die Erfüllung des Rechtes gewährleistet der Staat, darauf beruht seine Würde und seine Heiligkeit. Und Recht ist das, was der Buchstabe des Gesetzes sagt.

Da gewährt der freundwillige Zufall dem von der Tragik betroffenen Menschen das sonderbare Rätselwerk, mit dem ein besorgter Vater seine Tochter zu schützen meinte. Wie ein Spiegelbild nur jenes tragischen Schicksals taucht es auf; auch hier ein Schicksalspiel zwischen Buchstaben und Sinn. Aber während dort den Bassanio das Schicksal in Tragik verstrickt, weil er mit seinem Freunde dem Sinn eines Wortes mehr nachgeht als dem Buchstaben, reicht hier mit gleicher Geste nun der gütige Zufall die helfende Hand. Und Bassanio trifft in voller Einheit seiner Persönlichkeit hier nun die rechte Wahl. Denn das Glück bediente sich in diesem Schicksalsspiegelbild des gütigen, weltweisen Vaters seiner Portia als Helfers gegen Shylock.

Aus Zufall also trifft Bassanio diesmal das Richtige. Denn was weiß er von der Absicht des Vaters der Portia? Und doch ist der Zufall durch wie immer dünne Fäden mit dem Wesen Bassanios verknüpft. Ein Fünkchen Wahrscheinlichkeit, wie ein weiser, in Liebe sorgender Vater den Besten der Männer für seine Tochter zu finden versuchen werde, wird für den in der ernsten Schule des Lebens geläuterten Bassanio Lichts genug, um das Glück zu packen.

Dadurch wird von Shakespeare die Idee des Zufalls bedeutsam geläutert. Der glückspendende Zufall wird ganz nahe an den Schicksalsträger selbst herangebracht und wird an seinem äußersten Zipfel ergreifbar gezeigt aus der inneren Kraft des bedrohten Menschen. So erscheint der Zufall aller mechanischen Treffzufälligkeit enthoben und humanisiert.

Und auch darin sehen wir unsere theoretischen Erörterungen über »die Idee des Zufalls in der Geschichte der Komödie« bewährt: Bassanio, sowenig wie Antonio, ist ein Held der Aktivität. Seine einzige Tat ist das glückliche Erraten des rechten Kästchens. In allem anderen müssen seine Freunde, heißen sie nun zuvörderst Antonio oder entscheidend Portia, für ihn handeln.

Mit der Wahl des rechten Kästchens ist die Bahn des erlösenden Glückes freigemacht. Die Liebe findet nun den weisesten Kenner des Rechtes, der als solcher über dem Buchstaben des Gesetzes steht, weil er dem Geiste des Gesetzes forschend nachgeht. In ihm nun findet der Schicksalswalter Shylock den Gegenwillen, der ihm gewachsen ist: Sein Wort rettet den bedrohten Menschen eines guten Willens, Bassanio und auch Antonio: Über dem Buchstaben des Gesetzes steht das Gebot des Menschlichen, das Recht der Menschheit, die für die damalige Zeit die Menschheit der — Christenheit war.

Aber daß das, was Menschheit bedeuten sollte, nur in den Schranken der Christenheit gesehen wurde, daß nur der Christ den höchsten Schutz des Menschen, die Unverletzlichkeit seiner Person genießen durfte, das ist der Grund, warum der Schicksalswalter Shylock in unbesiegter Größe bestehen bleibt. Der Geist aller Gesetzlichkeit und aller Staatshoheit ist noch nicht frei in seiner Kraft, damit er den bösen Willen, der sich arglistig des Buchstabens des Gesetzes bedient, besiege. Denn seine Kraft, die die Kraft freier Menschheit ist, ist eingeengt von religiösem Dogma.

Diese Schicksalsgegnerschaft der vollen Tragik läßt also Shakespeare unentschieden. Der Mensch im Juden Shylock klagt nach wie vor mit ungeschwächter Stimme den Menschen im Christen an. Die Tragödie der Schicksalsgegnerschaft zwischen der Bosheit des Buchstabens und der zu engen Menschlichkeit des Gesetzes wird vom »Kaufmann von Venedig« nicht zum Entscheid gebracht. Der »Kaufmann von Venedig« ist eine klassische Komödie. Denn es gilt ihr, einen guten Menschen, der zwischen die Gewalten eines ungeheuren Schicksalsgegensatzes seiner Zeit geraten ist, durch einen glücklichen Zufall hinwegzuretten zum Frieden seines Lebens.

So angesehen, wird alles Werden dieser Menschen zu einer Befreiung unserer Seelen. Wie das Geschehen aller klassischen Komödien, so spielt auch das Geschehen dieses ungeheuren Werkes auf einem tragischen Hintergrunde sich ab. Dies tragische Geschehen scheint gutwillige, aber nicht zu Königen des Willens geborene Menschen in seinen Wirbel hineinziehen zu wollen. Da ist es die Aufgabe der Komödie, dem bedrohten guten Menschen den freundwilligen Zufall zur Seite springen zu lassen, damit er ihn aus diesem Wirbel errette, obwohl nicht auch noch gegen das Schicksal rechtfertige. Das ist nicht die Stilangelegenheit der Komödie. So bleibt denn Shylock als eine monumentale Schicksalsgestalt der Shakespeareschen Zeit ungelöst bestehen, aber als solche in dieser Komödie gemäß ihrer allgemeinen Stilforderung nur in der Bedeutung eines ernsten, ernstesten Untergrundes zur Weihe eines dem Glück entgegenreifenden Lebens voll gutem, lauterem Willen.

Aufgaben und Methoden einer normativen Kunstwissenschaft.

Von

Heinrich Herrfahrdt[1]).

Was zunächst die Probleme anbetrifft, die eine normative Kunstwissenschaft zu beantworten haben würde, so müssen wir uns klarmachen, daß die Aufgabe einer Normativwissenschaft nie damit erfüllt ist, wenn sie Werturteile über ihren Gegenstand fällt. Ein Werturteil ist nichts als ein unfertiges Soll-Urteil; zu Ende gedacht ist es erst, wenn es sich in Form des Sollens an bestimmte Personen wendet. Da nun für die Kunstwissenschaft mindestens zwei ganz verschiedene Personengruppen bestehen, nämlich die kunstgenießende Menschheit einerseits und die schaffenden Künstler und alle die auf das künstlerische Schaffen Einfluß haben könnten, anderseits, so hat auch die normative Kunstwissenschaft mindestens zwei ganz verschiedene Probleme zu beantworten, nämlich erstens die Frage, unter welchen Voraussetzungen ein Kunstwerk wert ist, der Menschheit zum Genuß empfohlen oder dargeboten zu werden, und zweitens, in welcher Richtung und mit welchen Mitteln das künstlerische Schaffen beeinflußt werden soll. Wir dürfen also nicht von einem Werturteil über ein Kunstwerk, eine Kunstrichtung oder einen Künstler sprechen, sondern von einem Soll-Urteil über das Kunstgenießen und einem Soll-Urteil über das Kunstschaffen. In diesen beiden Fragen können wir zu entgegengesetzten Werturteilen über ein und dasselbe Kunstwerk gelangen. Es kann sein, daß ein Kunstwerk in der Gesamtheit seiner Wirkungen der Menschheit durchaus nicht zum Genuß empfohlen werden kann, daß es aber anderseits für die Kunst einen Fortschritt bedeutet, indem es z. B. neue Ausdrucksmittel schafft, die, von späteren Künstlern auf andere inhaltliche Probleme angewandt, zum Hervorbringen von Kunstwerken führen können, die doch wieder für die kunstgenießende Menschheit von Wert sind. Anderseits kann ein Werk, das für die Kunst völlig bedeutungslos erscheint, weil es keine neuen künstlerischen Probleme löst, doch für die Menschheit, namentlich für das große Publikum, von hohem Wert sein, weil es z. B. seinem Inhalt nach Probleme behandelt, die als solche für die Menschheit von Bedeutung sind. — Die erste Forderung, die die Wissenschaft an alle Kunstkritik und alles sonstige Urteilen über Kunst und Kunstwerke zu richten hat, ist also die, daß man sich völlig klar darüber sein muß, über welches Problem man spricht, über das Kunstgenießen oder über das Kunstschaffen. Bei genauerer Fragestellung zerfällt auch jedes dieser Probleme wieder in eine ganze Reihe von Einzelproblemen, von denen jedes seine besondere Antwort erfordert.

Ich wende mich nun zu dem ersten Problem, der Beurteilung von Kunstwerken in ihrer Bedeutung für die kunstgenießende Menschheit. Die Problemstellung als solche rechtfertigt sich durch die einfache Tatsache, daß es unendlich viel mehr Kunstwerke gibt, als der einzelne Mensch im Laufe seines Lebens in sich aufnehmen kann; es muß daher eine Selektion stattfinden, und diese ist um so wichtiger, je weniger der einzelne Mensch Zeit für den Kunstgenuß verwenden kann und je weniger er imstande ist, selbst die richtige Auswahl zu treffen.

a) Die Lösung dieser Aufgabe pflegt heute unter zwei grundlegenden Fehlern zu leiden. Der erste beruht auf dem Vermischen der beiden oben genannten

---

[1]) Die Arbeit ist das Bruchstück einer größeren Abhandlung, die sich als Sonderdruck im Besitz des Herrn Verfassers befindet. Der Herausgeber.

Probleme, also auf einem ungerechtfertigten Einmischen von Gesichtspunkten, die in die Beurteilung des künstlerischen Schaffens gehören. Der zweite liegt in der Unklarheit über die Frage, worin der Wert eines Kunstwerks für die kunstgenießende Menschheit besteht, indem nämlich vielfach das ästhetische Gefallen zur einzigen Grundlage der Beurteilung gemacht wird und die bleibenden, umgestaltenden Wirkungen, die das Kunstwerk auf die menschliche Seele ausübt, garnicht oder nur nebenher berücksichtigt werden. Es ist bezeichnend, daß dieser Fehler am meisten da begangen wird, wo man sich bemüht, besonders streng wissenschaftlich zu sein. Unsere großen Dichter und Kritiker vor 100 und 150 Jahren haben instinktiv stets die bleibenden Wirkungen, insbesondere die sittlichen Wirkungen des Kunstgenießens in den Vordergrund gestellt. Erst durch die Ausgestaltung der streng wissenschaftlichen empirischen Ästhetik, durch die experimentelle Untersuchung der Ursachen des ästhetischen Gefallens und das strenge Scheiden zwischen ästhetischen und außerästhetischen Wirkungen ist die Augenblickswirkung des ästhetischen Gefallens in den Mittelpunkt auch der normativ-ästhetischen Betrachtungen gestellt worden. Leider haben gerade die bedeutendsten Vertreter der empirischen Ästhetik diesen Fehler begünstigt, indem sie die Behauptung aufgestellt haben, die Sätze der normativen Ästhetik seien nur empirisch-psychologische Sätze in normativer Ausdrucksweise, die Einsicht in die Bedingungen der Erzeugung des Schönheitsgefühls sei zugleich eine Vorschrift. Wir haben hier eine Erscheinung vor uns, die wir gegenwärtig in allen Kulturwissenschaften beobachten können, das fehlerhafte Einwirken einer hoch entwickelten empirischen Wissenschaft auf eine weniger entwickelte, in ihrer Problemstellung unklare Normativwissenschaft. Der Hauptfehler, dem wir in dieser Hinsicht überall begegnen, — ich möchte ihn kurz als Wertspezialistentum bezeichnen —, ist folgender: Jede empirische Wissenschaft eines speziellen Kulturgebietes schafft in ihrem Rahmen den Begriff eines spezifischen Wertes, so die Ästhetik den des ästhetischen Wertes. Da nun jede Normativwissenschaft als Grundlage den Wertbegriff braucht, so liegt es nahe, einer speziellen Normativwissenschaft den betreffenden spezifischen Wert zugrunde zu legen. Das ist aber immer fehlerhaft; denn da jede Kulturtätigkeit Wirkungen ausübt, die in andere Kulturgebiete hineinreichen, so muß auch die Normativwissenschaft eines Spezialgebietes auf der Gesamtheit aller unter seinem Einfluß stehenden Kulturwerte aufgebaut werden. Eine normative Kunstwissenschaft muß also mit einer Untersuchung sämtlicher Wirkungen eines Kunstwerks arbeiten, gleichgültig, ob sie ästhetische oder außerästhetische sind.

b) Versuchen wir nun einmal, einen Überblick über die wesentlichsten Wirkungen, die ein Kunstwerk auszuüben vermag, vor allem über die bleibenden Wirkungen, zu gewinnen. Ich möchte diese Untersuchung in zwei Hauptteile gliedern, danach ob die Wirkungen von der inhaltlichen oder der formal-ästhetischen Seite des Kunstwerks ausgehen.

α) Zunächst das erstere. Die Kunst erscheint hier als Mittel, geistige und seelische Werte, sowohl außerästhetische wie ästhetische, indem sie dieselben zum Inhalt ihrer Darstellung macht, dem Menschen zu tieferem Bewußtsein zu bringen. An erster Stelle ist hier zu nennen das Darstellen sittlicher Gedanken und überhaupt solcher, die sich an das menschliche Handeln wenden. Nicht nur die Tragödie, die schon Aristoteles unter diesem Gesichtspunkt betrachtet hat, sondern auch alle anderen Formen der Dichtkunst, besonders Roman und Ballade, und von den bildenden Künsten vor allem die Malerei sind zu dieser Wirkung berufen. Für die Beurteilung von Kunstwerken in bezug auf diese Wirkung muß vor allem der Gesichtspunkt maßgebend sein, ob die angewandten Kunstmittel auch geeignet sind,

wirklich das menschliche Handeln zu beeinflussen, nicht bloß einen starken augenblicklichen Eindruck zu machen. Ein sittlicher Gedanke kann auch ohne die Mittel der Kunst in abstrakter Weise klar formuliert werden oder an Beispielen eindringlich zum Bewußtsein gebracht werden. Das Entscheidende ist aber, ob er bloß ein Gedanke bleibt oder auch imstande ist, gegenüber den Eindrücken der sinnfälligen Wirklichkeit als Motiv standzuhalten, und diese Wirkung wird erreicht, indem der sittliche Gedanke selber sinnfällige Form annimmt, im Kunstwerk.

Nächst den sittlichen Werten, die durch die Mittel der Kunst zu tieferem Bewußtsein gebracht werden, sind die Erkenntniswerte als Gegenstand der Kunst zu nennen. Fast jeder Gegenstand menschlicher Erkenntnis kann irgendwie zum Kunstwerk gestaltet werden, wenn auch nur in dem Sinne, daß sich etwa die an sich rein wissenschaftliche Darstellung in bezug auf Sprache und Aufbau auf ein künstlerisches Niveau erhebt. Vor allem aber können geschichtliche Vorgänge, Kulturepochen, große oder charakteristische Persönlichkeiten, Sitten und Lebensverhältnisse eines Standes oder eines Volkes, seelische Vorgänge und Zustände uns zu viel tieferem Bewußtsein gebracht werden, wenn sie uns in Form eines Kunstwerkes, z. B. des Romans dargeboten werden. Die Frage, worin dies tiefere Bewußtmachen zu bestehen hat und wie es erzeugt wird, ist hier noch schwieriger zu beurteilen als bei den sittlichen Werten. Erkenntnisse sind ebenso wie sittliche Gedanken nicht bloß dazu da, aufgenommen zu werden, sondern weiterzuwirken, also ist auch das Urteil über ein Kunstwerk, das Erkenntniswerte zum Inhalt hat, davon abhängig zu machen, ob das Kunstwerk eine Wirkung hinterläßt, die seinen Inhalt da, wo er weiterwirken soll, in klarer, verwertbarer Weise reproduziert oder sonst imstande ist, brauchbare Assoziationen zu erzeugen. Als drittes möchte ich den sittlichen und Erkenntniswerten die Genußwerte, vor allem ästhetische Werte, an die Seite stellen, z. B. Naturschönheit, die dem Menschen durch Vermittlung der Kunst zum Bewußtsein gebracht wird. Auch hier ist wieder das kritische Urteil weniger darauf einzustellen, ob das Kunstwerk gefällt, sondern darauf, ob es imstande ist, das Auge zu öffnen, z. B. die Empfänglichkeit für Naturschönheit zu bilden.

Die genannten Probleme erfordern zu ihrer Lösung eine umfangreiche empirische Beobachtung. Fürs erste ist schon viel damit gewonnen, wenn man einmal an einer großen Zahl von Beispielen untersucht, welche Bestandteile von dem Inhalt eines genossenen Kunstwerks dauernd in der Seele nachwirken, und auf welche ästhetischen Momente diese Nachwirkung zurückzuführen ist. — Erwähnen möchte ich noch, daß sich die Untersuchung nicht beschränken darf auf die Wirkungen des einzelnen Kunstwerks, daß vielmehr auch das Zusammenwirken mehrerer Kunstwerke von gleichem Inhalt zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden muß; die tiefsten bleibenden Wirkungen werden gerade durch das Zusammenwirken von Werken verschiedener Kunstgattungen hervorgebracht. Den stärksten inhaltlichen Eindruck üben an sich auf die Mehrzahl der Menschen die redenden Künste aus; das Erzeugen bleibender Wirkungen ist hier aber dadurch erschwert, daß der Genuß der meisten Kunstwerke, namentlich des Schauspiels und des Romans, durch den einzelnen Menschen nicht oft genug wiederholt werden kann. Demgegenüber übt der Inhalt bei den bildenden Künsten zwar meist keinen so starken Einfluß aus, er kann aber viel dauerhafter gestaltet werden, insbesondere wenn die betreffenden Kunstwerke in unsere persönliche tägliche Umgebung aufgenommen werden. Die tiefste und dauerhafteste Gesamtwirkung kommt daher zustande, wenn der wertvolle Inhalt eines genossenen Werkes der redenden Kunst durch den immer wiederkehrenden Genuß eines Werkes der bildenden Kunst

stets von neuem wachgerufen wird. Dies Mittel hat im größten Maßstab die Kirche angewandt, indem sie den Inhalt der Hl. Schrift und der Legenden durch Werke der bildenden Kunst in den Kirchen immer wieder der Seele einprägt. — Ein verwandter Fall ist das Wacherhalten der Eindrücke einer Oper durch deren Musik, besonders begünstigt z. B. durch die Leitmotive der Wagner-Opern. Erwähnen möchte ich schließlich noch in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Sammelns von eindrucksvollen Worten aus den genossenen Werken der redenden Künste, insofern wir das geflügelte Wort als eine besondere Kunstform ansehen können.

β) Ich komme nun zweitens zur Betrachtung derjenigen Wirkungen, die auf der formal-ästhetischen Seite des Kunstwerks beruhen. Wir stoßen hier auf Probleme, die weit komplizierter und noch weniger geklärt sind als die Probleme des vorigen Abschnitts. Ich muß mich daher hier mit Andeutungen begnügen. Vorausnehmen will ich den einfachsten Fall dieser Gruppe, das Erzeugen bestimmter anhaltender Stimmungen durch die Kunst.

Zu erwähnen ist hier einerseits die Musik, insofern sie verwandt wird, um bei besonderen Anlässen die Stimmung zu beeinflussen: in der Kirche, bei Festlichkeiten, bei Geselligkeit u. dgl. Weit wichtiger ist jedoch die Beeinflussung der Stimmung durch die uns dauernd umgebenden Erzeugnisse des Kunstgewerbes und der bildenden Kunst, also Zimmer- und Wohnungseinrichtung, Gebrauchsgegenstände, Bücherausstattung, Architektur, Gartenkunst, öffentliche Plastik. Auch hier ist wieder zu betonen, daß wir diesen Wirkungen mit dem einfachen Begriff des ästhetischen Gefallens nicht gerecht werden. Denn es handelt sich hier um Wirkungen, die auf dauernden Eindrücken, aber unter geringer Beteiligung des Bewußtseins zustandekommen und daher vielfach ganz anderen Gesetzen unterliegen als das zeitlich konzentrierte ästhetische Genießen.

Nunmehr komme ich zu dem wichtigsten Punkt unter den formal-ästhetischen Wirkungen der Kunst, nämlich zu der Ausbildung des ästhetischen Unterscheidungsvermögens durch den Kunstgenuß. Ich will zunächst die reinen Tatsachen feststellen: Es sind drei Hauptwirkungen, die durch die Ausbildung des formal-ästhetischen Gefühls ausgeübt werden: Erstens die Erzeugung der sogenannten ästhetischen Kultur, zweitens das Ausbilden von außerästhetischen Formalgefühlen durch Analogiewirkung der formal-ästhetischen Prinzipien, drittens das Gefühl einer Rangordnung unter den Menschen. Die ästhetische Kultur können wir kurz charakterisieren als Ausfluß des Bedürfnisses, das gesamte Dasein durch formal-ästhetische Prinzipien, also vor allen durch das Schönheitsgefühl, beherrschen zu lassen. Sie äußert sich einerseits in dem Streben nach Schönheit in der eigenen Umgebung, in Körper, Kleidung, Bewegungen und Sprache, anderseits in der größeren Empfindlichkeit gegen die Verletzung ästhetischer Prinzipien, was zu einer strengeren Selektion der zu genießenden Kunstwerke und weiter zu einer entsprechenden größeren Strenge in der Auswahl von Menschen, Dingen und Betätigungsformen führen kann.

Analog den ästhetischen Formalgefühlen entwickeln sich nun infolge der ästhetischen Bildung entsprechende Formalgefühle auf außerästhetischem Gebiet wie Sinn für Ordnung, Sauberkeit, Gediegenheit, Echtheit in bezug auf das äußere Dasein, ein Bedürfnis nach Harmonie, Stil und innerer Wahrhaftigkeit in Lebensführung, Gedanken, Charakter des Einzelnen wie auch in dem inneren Leben der Gemeinschaftsbildungen, Familie, Gesellschaft und Staat. Ebenso entwickelt sich auf dem ästhetischen Gefühl des Erhabenen das Verständnis für außerästhetisch Erhabenes, Seelengröße, Opfermut, Wille zur Macht. All diese Erscheinungen, die

ich — in Ermangelung eines besseren Ausdrucks — kurz als ästhetiforme Prinzipien bezeichnen will, hängen zwar eng mit der ästhetischen Kultur zusammen; es ist aber doch gut, sie begrifflich davon zu trennen. Denn sie zeigen, da sie nicht mehr auf dem Gebiet des sinnlich Wahrnehmbaren liegen, also nur Analogiebildungen des Ästhetischen sind, auch nicht die relativ strenge Gesetzmäßigkeit des ästhetischen Geschehens, sondern eine viel größere Mannigfaltigkeit der Gestaltung, je nach den vorhandenen außerästhetischen Grundlagen. So sind z. B. auf sittlichem Gebiet verschiedene entgegengesetzte Wirkungen zu beobachten. Es kann sich beim ästhetisch fein unterscheidenden Menschen auf der Grundlage des ästhetischen Gefühls für Harmonie und Stil die Abneigung gegen den ausschweifenden Lebensgenuß entwickeln, überhaupt ein sittliches Bewußtsein im Sinne allgemein gültiger ethischer Werturteile; es kann sich aber auch umgekehrt die ästhetische Bildung gerade darin zeigen, daß die Ausschweifung oder irgend eine Art des Unsittlichen in strenge Formen oder Vorschriften gefaßt wird und sich dadurch um so fester einwurzelt. Wir finden bei dem ästhetisch hoch gebildeten Menschen wohl nie eine eigentliche Haltlosigkeit, ein Freisein von allen Gesetzen des Handelns; er zeigt immer ein strenges Einhalten von Formen und Vorschriften, aber diese brauchen sich ihrem Inhalt nach nicht mit den allgemeingültigen ethischen Gesetzen zu decken. Die in der Aufklärungszeit weitverbreitete Meinung, daß ästhetische Erziehung immer zugleich sittliche Erziehung sei, trifft demnach nicht zu. Die Kunst *kann* der sittlichen Erziehung dienen, indem sie sittliche *Inhalte* durch ästhetische Mittel zu tieferem Bewußtsein bringt; die *formale* Seite der Kunst hingegen erzeugt eine Differenziertheit, die sich zwar auch auf das außerästhetische Handeln erstreckt, aber nicht Sittlichkeit zu sein braucht. Der ästhetisch differenzierte Mensch hat stets *sein* Sittengesetz, aber dies ist nicht immer das allgemein gültige Sittengesetz der Ethik.

Als dritte Hauptwirkung der ästhetischen Bildung hatte ich das Entstehen des Gefühls einer *Rangordnung* unter den Menschen erwähnt. Von allen Rangordnungen ist jedenfalls die der verschiedenen ästhetischen Bildung diejenige, die sich am unmittelbarsten und tiefsten dem menschlichen Bewußtsein einprägt und am meisten Anspruch darauf erhebt, die Rangordnung überhaupt zu sein. Der ästhetisch feiner unterscheidende Mensch empfindet sich selbst und die Menschen gleicher Stufe als höher organisiert im ganzen; und dem in der Rangordnung unten stehenden Menschen wird dasselbe durch die den Höherstehenden umgebende ästhetische Kultur sinnfällig zum Bewußtsein gebracht.

Die drei genannten Tatsachen, die ästhetische und ästhetiforme Kultur und die Entstehung des Rangordnungsgefühls als Folgeerscheinungen der ästhetischen Bildung, stellen nun die normative Betrachtung des Kunstgenießens vor eine Reihe schwieriger Probleme. Während die Beurteilung bei den Erscheinungen des vorigen Abschnitts nur zwischen größeren und geringeren *guten* Wirkungen zu unterscheiden hatte, finden wir hier einen Konflikt zwischen *guten* und *schädlichen* Wirkungen. Die ästhetische Bildung kann z. B. eine so große oder so geartete Empfindlichkeit gegen die Verletzung ästhetischer oder ästhetiformer Prinzipen erzeugen, daß sie im ganzen eine Schwäche des Individuums bedeutet. Wir sprechen dann von Überästhetentum. Doch haben wir hier auch den milderen Fall zu berücksichtigen, daß neben den überwiegend guten Wirkungen der ästhetischen und ästhetiformen Kultur auch schädigende Wirkungen hervorgerufen werden, die sich vielleicht bei anderer Gestaltung des ästhetischen Bildungsganges vermeiden ließen. Die erwähnten Schäden zeigen sich in dreifacher Hinsicht, in der Aufnahmefähigkeit, im Handeln und in der Urteilskraft. Eine Schädigung der Auf-

nahmefähigkeit liegt z. B. vor, wenn man an Erscheinungen der Wirklichkeit oder an Kunstwerken, die ein für gesunde Begriffe unwesentliches, formal-ästhetisches Prinzip verletzen, so stark Anstoß nimmt, daß man sie nicht mehr genießen kann. Die Schwäche zeigt sich weiter im Handeln, indem man in den Mitteln seiner Tätigkeit zu sehr beschränkt wird, und sie zeigt sich vor allem in der Urteilskraft, indem man wertvolle Dinge, die sich in unvollkommenem Gewand zeigen, nicht würdigen kann. Diese Erscheinungen stellen die normative Lehre vom Kunstgenießen vor das Problem, welchen Gang die ästhetische Bildung nehmen muß, um einerseits zu einer möglichst hohen Betätigung der ästhetischen und ästhetiformen Kultur zu gelangen, anderseits aber ohne Empfindlichkeit Verstöße gegen die formalen Prinzipien in Kauf nehmen zu können, wo sie zugunsten höherer Werte ertragen werden müssen. Es ist ein Prinzip des Sich-umschalten-könnens zwischen verschiedenen Einstellungen des Gefühls, ein Problem der richtigen Mischung von ästhetischen und außerästhetischen Werteindrücken einerseits und von Eindrücken der verschiedenen formal-ästhetischen Prinzipien anderseits.

Besonders schwierige Probleme gibt die Tatsache der ästhetischen Rangordnung auf. Ich kann sie hier nur andeuten. Einerseits liegt eine Gefahr in der einseitig orientierten ästhetischen Rangordnung, die nicht zugleich eine geistig-sittliche Rangordnung ist. Anderseits ist die richtig orientierte ästhetische Rangordnung nur dann etwas Wertvolles, wenn sie zugleich ein Macht- und Autoritätsverhältnis ist. Ein solches ist aber durch die höhere ästhetische Bildung nicht ohne weiteres gegeben; es ist nur da, sofern die ästhetische Bildung sich schöpferisch auswirkt im künstlerischen Schaffen oder in der ästhetischen Kultur, und es kann sogar beeinträchtigt sein, sofern die ästhetische Bildung eine Einschränkung der außerästhetischen Machtmittel zur Folge hat. Das Problem ist also, die Hegemonie der im ganzen höchstorganisierten Menschen mit einer ästhetischen Daseinsform auszustatten, die ihnen eine Macht und keine Hemmung ist.

Zur Erinnerung an Hugo Münsterberg.

I.

Nach Meumann und Külpe ist nun auch Münsterberg auf der Mittagshöhe des Lebens vom Tode ereilt worden. Er starb, als gerade Deutschlands Friedensvorschlag nach Amerika gemeldet worden war. Glücklich über des Kaisers Eingreifen, in der sicheren Erwartung baldigen Friedens nahm er an einem blauweißen Schneemorgen Abschied von der Gattin — eine halbe Stunde später, mitten in einer Vorlesung, brach er bewußtlos zusammen und war tot. Das Vaterland verlor einen tapferen Vorkämpfer, die Familie einen guten und treuen Menschen, das Leben einen überzeugten Anhänger, denn obgleich Münsterberg nicht immer Glück gehabt hat, ist er doch glücklich gewesen.

Was die Wissenschaft in Hugo Münsterberg verloren hat, kann hier nur nach einer Seite hin erörtert werden. Die Leser wissen, daß in den »Prinzipien der Psychologie« die physiologische Psychologie als vereinbar mit Fichtes ethischem Idealismus dargestellt wird, hiermit aber auch die fachwissenschaftliche Psychologie sich von der Philosophie ablöst. Die Folge ist, daß ästhetische Fragen in den exakt-psychologischen Arbeiten der Münsterbergschen Schule auftreten — worüber

an zweiter Stelle Näheres gesagt werden wird — teils im Zusammenhang eines philosophischen Systems ihren Platz erhalten. Münsterbergs »Philosophie der Werte« setzt das ästhetische Erlebnis und die Naturschönheit unter die »Einheitswerte«, die Künste dagegen unter die »Schönheitswerte«: jene gehören zu den Werten des unmittelbaren Lebens, diese werden erst durch die Kulturarbeit möglich. Um das ästhetische Erlebnis an der Wurzel zu packen, muß man an Stelle des Gegensatzes zwischen einem wahrnehmend erkennenden Ich und einer Außenwelt einen anderen Gegensatz schieben: den zwischen der wollenden, stellungnehmenden Persönlichkeit und den Gegenständen dieser Stellungnahme. Wenn hierbei die Dinge ihr eigenes Wollen zur Geltung bringen und in solcher Willensmannigfaltigkeit aufeinander hinweisen und miteinander übereinstimmen, dann entstehen ästhetische Werte. »Die schöne einstimmige Natur, der wir uns wunschlos hingeben, gilt uns als freischwebende Abgeschlossenheit, die nichts anderes als sich selber will.« Eine solche Selbstübereinstimmung der Welt wird von den Kulturwerten der Kunst zielbewußt zum Ausdruck gebracht, indem die bildende Kunst diese Aufgabe für die Außenwelt übernimmt, die Dichtkunst für die Mitwelt, die Tonkunst für die Innenwelt.

Das so errichtete Gerüst sieht etwas kahl aus und verdächtig ebenmäßig. Aber es wird mit einer Fülle von Beobachtungen umkleidet, die da zeigen, daß Münsterbergs Sinn für das Wesentliche der Kunst, insbesondere der Dichtkunst, aufgeschlossen war. Die allgemeine Kunstwissenschaft wird an diesen Darlegungen nicht vorübergehen können, sobald sie ernsthaft ihr Lehrgebäude auszubauen unternimmt; die in unserer Zeitschrift vereinigten Bestrebungen sind durch Hugo Münsterberg mittelbar und doch aufs stärkste gefördert worden.

Berlin. Max Dessoir.

II.

Für die experimentelle Asthetik sind Münsterbergs eigene Arbeiten weniger bedeutsam als diejenigen seiner Schüler. Er selbst hatte allerdings schon im Jahre 1892 in einer vorläufigen Mitteilung über »Lust und Unlust« (Beitr. z. exp. Psychol. Heft 4, S. 216) das ästhetische Gebiet gestreift. Er glaubte nämlich durch Experimente außerhalb des Laboratoriums — deren Bedeutung gerade für die Gefühlspsychologie er mit Recht hervorhebt — gefunden zu haben, daß in der Unlust Streckbewegungen im Arm wesentlich zu klein, Beugebewegungen zu groß ausgeführt werden und in der Lust umgekehrt, und daraus geschlossen, daß Streckung und Beugung nicht etwa durch Lust oder Unlust verursacht werden, sondern umgekehrt reflektorisch erzeugte Streckungen und Beugungen, durch die zentripetal Empfindungen geweckt werden, »die Bedingung derjenigen Bewußtseinsvorgänge sind, welche wir Lust und Unlust nennen«. Später ist jedoch Münsterberg auf diese sehr oft mit gutem Grund beanstandeten Experimente nirgends mehr eingehend zurückgekommen. Dagegen hat er seinen Schülern vielfach experimentelle Aufgaben aus dem ästhetischen Gebiet gestellt, bei denen kinästhetische, d. h. durch Körperbewegungen im weitesten Sinn hervorgerufene Empfindungen eine erhebliche Rolle spielen. Besonders bemerkenswert sind die Arbeiten von Rob. Mac-Dougall *(Structure of simple rhythm forms)*, R. H. Stetson *(Rhythm and rhyme)*, E. D. Puffer *(Studies in symmetry)*, R. Parker Angier *(Aesthetics of unequal division)*, John A. H. Keith *(Mutual influence of feelings)*, C. H. Johnston *(Combination of feelings)*, E. H. Rowland *(Aesthetics of repeated space forms)* und L. E. Emerson *(Feeling-value of unmusical tone-intervals)*, die sämtlich in den *Harvard Psychological Studies*, Bd. 1 bis 3, 1903—1913 erschienen sind, sowie von E. E. Pierce *(Aesthetics of simple*

forms – symmetry – functions of elements), W. Bingham *(Studies in melody)* und andere. Gemeinsam ist allen die anregende Fragestellung und die geschickte Versuchsanordnung sowie die Überschätzung der Bedeutung der kinästhetischen Empfindungen. Jedenfalls verdanken wir diesen Arbeiten auf dem Gebiet der ästhetischen Wirkung der räumlichen Anordnung und des Rhythmus manche Erweiterung und Vertiefung unserer Kenntnisse. In seinem kürzlich erschienenen großen Werk »Grundzüge der Psychotechnik« (Leipzig 1914) konnte Münsterberg mit Recht sagen, daß sein Harvard Laboratorium »das einzige sei, das planmäßig Jahr für Jahr eine Reihe von ästhetischen Untersuchungen im Gang habe«. In demselben Buch (S. 627 ff.) hat er auch versucht, ein allgemeines Programm der »experimentellen Psychotechnik der Kunst« zu entwerfen. Hierin sind namentlich die Hinweise auf eine experimentelle Psychologie der künstlerischen Darstellungsmittel wertvoll. Münsterberg sagt mit Recht: wenn z. B. der Neuimpressionist überzeugt ist, daß der Flimmereindruck eines Landschaftsbildes für die ästhetische Wirkung bedeutsam ist, so fällt der experimentellen Psychologie die Aufgabe zu, nicht nur die ästhetische Wirkung des Flimmereindrucks zu untersuchen, sondern auch festzustellen, durch welche Darstellungsmittel (Größe, Qualität der Farbenflecke usf.) der Flimmereindruck erzielt wird. Gerade auf diesem Gebiet hätten wir von ihm und seinen Schülern sicher noch bedeutende Leistungen erwarten dürfen.

Wiesbaden.

Theodor Ziehen.

Besprechungen.

Die Philosophie der Gegenwart. Eine internationale Jahresübersicht ... herausgegeben von Arnold Ruge. Bd. V, Literatur, 1913. Heidelberg, Weißsche Universitätsbuchhandlung, 1915. Lex.-Form. XII u. 292 S.

Der verdienstvolle Herausgeber dieser Zusammenstellung bemerkt im Vorwort (dem übrigens eine englische und französische Übersetzung beigegeben ist): »Die Lebenskraft eines mitten im Existenzkampf stehenden Volkes zeigt sich doch wohl auch darin, ob Werke sich zu halten vermögen, die mit dem blutigen Ringen in keinen Zusammenhang zu bringen sind.« Das ist richtig. Mit aus diesem Grunde setzen ja auch wir Zeitschriftenherausgeber nebst unseren Verlegern alles daran, rein wissenschaftliche Unternehmungen aufrecht zu erhalten. Aber abgesehen davon und bloß sachlich betrachtet bleibt die Fortführung des Rugeschen Schriftenverzeichnisses deshalb wünschenswert, weil auf keine andere Weise die so nötige Übersicht über das weite Gebiet der philosophischen Weltliteratur gewonnen werden kann. Im besonderen muß zugestanden werden, daß die deutschen Arbeiten unter ungenügender Berücksichtigung des fremdländischen Schrifttums leiden. Es ist erstaunlich und bedauerlich zugleich — gerade auch vom nationalen Gesichtspunkt aus —, wie wenig wir von den philosophischen Bewegungen im Auslande wissen. Dieser Satz gilt für die Ästhetik in vollem Umfange. Leider versagt hier Ruges Bibliographie einigermaßen, weil sie den Begriff Ästhetik ziemlich eng faßt und die allgemeine Kunstwissenschaft überhaupt ausscheidet. Aber die Schriftenverzeichnisse dieser Zeitschrift bieten ja Ersatz, obwohl auch sie das erstrebte Ideal oft nicht erreichen. Im übrigen kann »Die Philosophie der Gegenwart« durchaus empfohlen werden.

Berlin. Max Dessoir.

Friedrich Überwegs Grundriß der Geschichte der Philosophie. Bd. II herausg. von Matthias Baumgartner, Bd. III herausg. von Max Frischeisen-Köhler, Bd. IV herausg. von Konstantin Oesterreich. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1914—1916.

In den letzten Jahren sind der zweite, dritte und vierte Band des »Überweg« in neuer Bearbeitung erschienen. Jeder dieser Bände hat dadurch erheblich an Wert gewonnen, jeder auch ein besonderes Gesicht erhalten. Baumgartners Darstellung der patristischen und scholastischen Zeit ist ungemein ausführlich, zieht die Quellen und die gesamte neuere Forschung heran, macht den Eindruck größter Zuverlässigkeit und wird, solange nicht neue Untersuchungen mit neuen Gesichtspunkten das Bild ändern, das beste Buch für den wissenschaftlich Arbeitenden sein. Frischeisen-Köhler hält zwischen dieser im besten Sinne gelehrten Art und einer ganz selbständigen Durchdringung des Stoffes die honette Mitte. Ihm fehlt es weder an Kenntnis der Quellen noch an Gedanken über die geschichtlichen Zusammenhänge; doch verbindet er beides mit einer ziemlich weitgehenden Rücksicht

auf den älteren Text. Oesterreich hatte die vielleicht schwierigste Aufgabe: er mußte die vordem wenig glückliche Darstellung der spekulativen Systeme umformen, die schwer zu fassende Philosophie zwischen 1830 und 1870 auf feste Begriffe bringen, und die Abschnitte über die Philosophie der Gegenwart neu schreiben. Was möglich war, ist durch Oesterreichs Fleiß und Geschick erreicht worden — eine Lösung des Problems ohne Rest gehört ins Reich der frommen Wünsche.

Aber nicht als frommer Wunsch, sondern als ein erfüllbarer möchte die Bitte ausgesprochen werden, bei der nächsten Auflage der Entwicklung unseres Wissenschaftszweiges noch etwas mehr Raum zu gönnen. Auch für das 18. Jahrhundert hätte vielleicht das psychologisch-ästhetische Gebiet mehr in die Mitte gerückt werden können. Die Zukunft wird mit aller Klarheit zeigen, welche Bedeutung die Gedankenkreise der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft für die Philosophie besitzen, für Philosophie als Wissenschaft wie als Weltanschauung; dann wird auch das Verlangen nach stärkerer Berücksichtigung in einer Geschichte der Philosophie erfüllt werden.

Berlin. Max Dessoir.

Karl Marbe, Die Gleichförmigkeit in der Welt. Untersuchungen zur Philosophie und positiven Wissenschaft. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München 1916, 8°. X und 422 S.

Gerade weil dieses Buch scheinbar dem Interessengebiet der Kunstwissenschaft ferner liegt, halte ich es für richtig, die Leser dieser Zeitschrift darauf aufmerksam zu machen. Der Vertreter der allgemeinen Kunstwissenschaft und jeder historischen Kunstdisziplin hat es so häufig mit Wahrscheinlichkeitsschlüssen zu tun, daß ihm eine Klärung der gesamten Grundbegriffe der Wahrscheinlichkeitsrechnung und ihrer Anwendung auf die Erfahrung nur von Nutzen zu sein vermag. Erst aus der Kenntnis der einschlägigen Probleme heraus wird er auf sicherem methodischen Boden stehen, während sonst vieles dem persönlichen Takt und dem Zufall überlassen bleibt. Besonders folgende Kapitel berühren unmittelbar Fragen unserer Disziplinen: »Die Gleichförmigkeit der Natur und Kultur«; »Die psychologischen Untersuchungen der Gleichförmigkeit und ihre Beziehungen zu anderen Disziplinen«; »Zur Theorie der psychischen Gleichförmigkeit«; »Gleichförmigkeit und Sprachwissenschaft«; »Über Gleichförmigkeit, Geschichtswissenschaften und Soziologie«; »Zum Problem der ewigen Wiederkehr des Gleichen« usw. Jene Kunstforscher, die hinter ähnlichen Erscheinungen immer noch lediglich Entlehnungen wittern oder gegenseitige Abhängigkeit, werden gerade durch die Betrachtungen über Gleichförmigkeit wohl eines Besseren belehrt. Und daß es ein Gesetz der kleinen Zahlen gibt — dem zufolge die seltenen Ereignisse eine bessere Übereinstimmung mit der Wahrscheinlichkeitsrechnung zeigen als häufige Ereignisse — dürfte überhaupt den meisten Kunstforschern neu sein. Ohne auf Einzelheiten eingehen zu wollen, scheint mir ein nachdrücklicher Hinweis auf dieses Buch geboten, wenn ich auch selbst nicht in der Lage bin, seine philosophische Grundeinstellung zu teilen. Um nur ein Beispiel anzuführen, widerlegt Marbe die Kantsche a priorische Geltung des Kausalgesetzes unter anderem mit der Bemerkung, »daß die christlichen und insbesondere die katholischen Auffassungen der Gottheit dem Satz von der universellen Bedingtheit aller Tatsachen durch andere ins Gesicht schlagen und daß es doch kaum berechtigt ist, eine Auffassung als apriorisch bedingt anzusehen, die von Millionen Menschen, wenn auch mit Unrecht, gar nicht geteilt wird. Auch der Standpunkt der Indeterminiertheit der individuellen Willenshandlungen, der ja immer noch auch von Gelehrten vertreten wird und der sogar der naiven Auffassung des

praktischen Lebens eigentümlich ist, sollte uns zeigen, daß die Frage nach der Apriorität des sogenannten Kausalbedürfnisses nicht so generell beantwortet werden kann, wie es vielfach geschieht«. Ich bin überzeugt, daß jeder Anhänger des Kritizismus die Tatsachen ruhig zugeben wird, ohne in ihnen auch nur den leisesten Schimmer eines Einwandes zu erblicken; die psychologisierende Auffassung Marbes erscheint vielmehr als gänzliche Verkehrung des eigentlichen Grundproblems. Doch kommen diese philosophischen Prinzipalfragen für das Buch weniger in Betracht, da seine Hauptaufgabe in positiv exakten Untersuchungen besteht, die nicht in das Quellgebiet hinabreichen, in dem die philosophischen Richtungen auseinandertreten.

Rostock.

Emil Utitz.

Hermann Bahr, Expressionismus. Delphin-Verlag, München 1916. Mit 19 Tafeln. 8°. 170 S.

Daß Bahr ein Buch über den Expressionismus schreiben mußte, war für jeden selbstverständlich, der die Natur dieses Schriftstellers kennt; es drängt ihn zu allen bedeutsamen Fragen der Zeit Stellung zu nehmen. Aber diese Stellungnahme ist bei Bahr — ein nicht unsympathischer Zug seines Wesens — keine kritische Zergliederung, sondern Hingabe; ein Ringen um Verstehen, ein gläubiges Hinhorchen auf das Wogenrauschen der Zeit. Bahr gehört nicht zu den Neufindern, die schaffen, was der Zeit nottut, sondern zu denen, die auf ihren Atem lauschen, die dieser Atem bewegt, erschüttert und begeistert. Sie erzeugen nicht jenen Atem, aber dieser bringt sie in Schwingung. Oder bildlos gesprochen: Bahr ist in gutem Sinne »modern« und »auf der Höhe der Zeit«; nicht aus Originalitätssucht oder krankhafter Gier nach neuem, sondern der Kern seines Seins besteht darin, sich offen zu halten dem Rhythmus der Zeit. Er würde sich alt und morsch fühlen, durchzitterte ihn nicht jener Rhythmus. Die Wandlungsfähigkeit Bahrschen Wesens ist gewiß von ihm aus gesehen — innere Folgerichtigkeit und Nötigung, und keine irgendwie berechnende Willkür, bald dieses, bald anderes zu können. Mag er über Politik schreiben, über die Schönheit Dalmatiens, über österreichische Hofräte oder das Theater, über Religion oder Bilder; er entdeckt nicht, aber er popularisiert auch nicht; er ist der erregte Zuschauer, der dem Eindruck des Daseienden unterliegt und diesen Eindruck durch Formung sich zur Klarheit bringt. Und er tut dies mit anmutigem Geschick; bisweilen eröffnen sich auch Tiefen, weil er wahrhaft gepackt ist, und wie durchströmt von der Stärke des Erlebens. Gewiß kann das auch zum Dilettantismus führen, aber davor schützt Bahr seine artistische Veranlagung. Zum echten Dichter, oder auch zum Wissenschaftler reicht sie jedoch nicht aus. Wie blendend, wie tief, wie anmutig auch immer seine Darlegungen sein mögen, sie sind »aus zweiter Hand«, mehr reproduzierend, als produzierend. Und die Angelegenheit, die gerade Bahr beschäftigt, erfüllt ihn so ausschließlich, daß er das Bewußtsein ihres Stellenwertes verliert. Darum erscheint bei Bahr alles einseitig, verzerrt, ungerecht in Lob und Tadel. All diese Vor- und Nachteile, Weiten und Grenzen eignen nun auch dem vorliegenden Buch. Es ist jedenfalls interessanter als die meisten Werbeschriften junger Kunsthistoriker für den Expressionismus, weil selbst expressionistische »Luft« in ihm weht. Es lebt gleichsam in dieser Atmosphäre, ohne ihre Bedingungen mühselig konstruieren zu müssen. Es spricht lebendig von »Lebendigem«; es »sieht selbst expressionistisch die Welt an«. Allerdings erfährt der Leser sehr wenig über expressionistische Kunst. Ihre Gestaltungsprinzipien werden kaum gestreift, und die einzelnen Kunstwerke erscheinen lediglich als Beispiele. Nun kann man aber von der Möglichkeit des Expressionismus

überzeugt sein, ihn als geistige Bewegung freudig anerkennen und doch gegenüber der Mehrzahl expressionistischer Kunst schwerste Bedenken haben: sie dünkt kunstgewerblich, schmückend dekorativ, oberflächlich. Und diesen Kunstleistungen mit der ganzen Last der Weltanschauungsphilosophie näherrücken, heißt mit Kanonen auf Mücken schießen. Nur um letzte Ausstrahlungen einer »Weltanschauung« kann es sich da handeln. Bahr sieht nur die expressionistische Bewegung, und es ist ihm relativ gleichgültig, wie weit sie in der Kunst ihre Erfüllung gewinnt. Ich hätte es lieber gesehen, wenn er an der überzeugenden und notwendigen Sprache einiger Kunstwerke uns den Expressionismus als Gestaltungsprinzip aufgewiesen und dessen geistige Determiniertheit beleuchtet hätte. Denn so kann man dem ganzen Buch von Bahr eventuell beistimmen und doch die expressionistische Kunst ablehnen, wegen Qualitätsmangel oder wegen Unadäquatheit eben zu jenem »Programm«. Aber auch darin trägt Bahr nur einen Teil der »Schuld«: es ist eben »modern« so über Kunst zu sprechen, daß man im weitmaschigen Netz allgemeinster Kategorien stecken bleibt, während die individuellen Kunstwerke durchfallen.

Rostock.

Emil Utitz.

Max Picard, Das Ende des Impressionismus. München 1916, Verlag von R. Piper & Co. 8°. 76 S.

Max Picard verkündet in seinem Buche das Ende des Impressionismus, seine Überwindung. »Theoretisieren heißt: Die Erscheinung weniger wichtig nehmen als ihren Sinn.« — »Und darum ist über den Impressionismus theoretisieren nichts anderes als den Impressionismus überwinden.« So sucht denn Picard vergeblich nach dem Sinn des Impressionismus; er findet keinen; man müßte denn die Glaubenslosigkeit, die vollkommene Skepsis als etwas Positives betrachten. Und trotzdem »nicht weiter nach einem Inhalt, nach einem Sinn verlangt« wurde, gibt Picard zu: »Man war ergriffen, dauernd ergriffen.« Diese Ergriffenheit wird dann aber sofort wieder von ihm in Mißkredit gesetzt: »Man merkte nicht, daß diese Ergriffenheit rein physiologisch war.« — »Wir konstatieren eine intensive Ergriffenheit eines einzigen Sinnesorganes, des Auges, bei einem Ausschluß der anderen Sinne.« Damit wird zugleich Oberflächlichkeit und Losgelöstheit von allem Absoluten behauptet. »... diese Zeit war ja froh, daß sie mit der Arbeit nicht fest verknüpft war; sie wollte überhaupt mit nichts fest verknüpft sein.« Ähnliche Aphorismen — das ganze impressionistisch anmutende Buch ist in Aphorismen geschrieben — findet man noch in reicher Zahl.

Von systematischer, wissenschaftlicher Behandlung, die den überquellenden Reichtum impressionistischer Gestaltungsweisen gesetzmäßig zu ordnen und auf Grundformen zu bringen sucht, kann in Picards Buch nicht die Rede sein. Dabei finden sich hie und da, wiederum wie künstlerische Impressionen — es gibt keine treffendere Bezeichnung — Beschreibungen, welche das Wesen der Dinge blitzartig beleuchten. Hugo von Hofmannsthals Lyrik scheint mir nicht besser gekennzeichnet werden zu können als mit folgenden Worten Picards, die auf die impressionistische Poesie im allgemeinen geschrieben sind. »Die Darstellung der impressionistischen Poesie ist lose. Die Assoziationen sind ungebunden. Sie greifen nach einem Reichtum von Beziehungen aus, die ganze Welt scheint zwischen sie eingespannt zu sein. Zwischen diesen losen Assoziationen aber hängen Bilder von plastischer Ausdruckshaftigkeit. Die zahllosen Erscheinungen, die durch die Assoziationen vorgeführt werden, ordnen sich um den plastischen Ausdruck.«

Daß »der Jude« sich in der Welt des Impressionismus zuhause fühle, daß der

»Verstand die einfache Anschauung sprenge«, daß die Bewegtheit der impressionistischen Welt den Juden so mit sich nehme wie er sei, all das ist mir unverständlich. Diese Behauptungen lassen sich unter Hinweis auf das Buch der Bücher, auf das Alte Testament mit seinem gewaltigen, allem impressionistischen Wesen abholden Expressionismus gerade in ihr Gegenteil umkehren.

Auch scheint mir die in den letzten Monaten besonders häufig vertretene Ansicht von der »Verstandeskunst« des Impressionismus, so wie sie auch von Picard behauptet wird, den Tatsachen zu widersprechen. Es mag sich nun um Impressionen des Lichtes (der Helligkeitsgrade), des Farbengeflimmers oder der Linienbewegung im weitesten Sinne des Wortes handeln, stets handelt es sich um ein gefühlsmäßiges Erfassen eines besonderen Gegebenen in der Außenwelt. Niemals ist ein Bild von Max Liebermann oder von van Gogh ein Rechenexempel. Wenn Beide in der Formung des einzelnen Kunstleibes eine Unzahl von Beziehungen aufgewiesen und betont haben, so handelt es sich bei Beiden um eine künstlerische Selbstbesinnung, die auf literarische Elemente — sie mögen an sich noch so wertvoll sein — mit klarem Bewußtsein Verzicht leistet. Denn es gibt neben den schwer verständlichen, der Phantasie entsprungenen Formen extrem expressionistischer Richtung, für die sich Picard einsetzt, der Wirklichkeit entnommene, die Wirklichkeit nur auf ihren Gefühls- und Stimmungsgehalt wertende Formen, deren gedankliche Bedeutung auch für den Schaffenden nicht in den Blickpunkt des Bewußtseins rückt.

Wenn man sich ferner gegenwärtig hält, daß der Impressionismus der letzten fünfzig Jahre sowohl in der Augenkultur, und das bedeutet zugleich in der Geschmackskultur, wie im rein Handwerklichen, in der Entwicklung der Technik, einen gewaltigen Aufschwung der Malerei bedeutet, zu dem die deutschen Künstler ihr gut Teil beigetragen haben, so wird man endlich in der absoluten Verwerfung des Impressionismus zugunsten expressionistischer Bestrebungen eine bedauerliche, hoffentlich bald verschwindende Modekrankheit erblicken. Auch sei daran erinnert, daß die Sinngehalte Impressionismus und Expressionismus Hilfsbegriffe sind, die sich in gedanklicher Reinheit im Kunstwerk niemals verwirklichen.

Berlin. Alfred Werner.

Hans Hildebrandt, Krieg und Kunst. 8°. 340 S. mit 36 Abbildungen. R. Piper & Co., München.

In seiner »Einführung« behandelt Hildebrandt das Verhältnis der Künstler zum Kriege im allgemeinen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß der Künstler hier meist beiseite stehe. Die Ausnahmen, bei denen Künstler aus eigenem Antrieb eingreifen, »wie dies am häufigsten bei Dichtern vorkommt, wenn die Vorstellung eines Heldenlebens den Wunsch nach Umsetzung in die Wirklichkeit erregt«, bestätigen die Regel. Eine andere Frage ist es, ob der nach außen hin meist untätige Künstler dem großen Ereignis »mit höchstem leidenschaftlichem Interesse beobachtend« oder gleichgültig zuschaut. Das hängt nach Hildebrandt allein davon ab, »ob der Krieg mit seinen mannigfaltigen Wirkungen seinem Schaffen Stoff werden kann. Ist diese Möglichkeit gegeben, so sammeln sich seine gestaltenden Energien auch um die Erscheinungen eines Krieges — wie bei einem anderen um schöne Körper, um die Wunder einer Landschaft oder um die seltsamen Schicksale einer Seele« (S. 22).

Bei den unmittelbaren, zerstörenden Wirkungen des Krieges auf die bildende Kunst nennt Hildebrandt an erster Stelle die Vernichtung der Werkeschöpfer selbst. Der Verlust liegt nicht allein darin, daß die Welt auf Werke verzichten muß, die ungeschaffen, »für den Einen, dessen inneres Auge sich an ihnen ergötzte«, schon lebendig waren. Die fortzeugende Kraft der genialen Persönlichkeit liegt in ihrer

Beeinflussung zeitlich weit entfernter Kunstperioden. Wie anders hätte sich selbst die Kunst unserer Tage gestaltet, »wenn etwa Michelangelo als Zwanzigjähriger sein Leben eingebüßt hätte«. ... »Wir wissen nicht, wie viele stilumwälzende Begabungen ... durch den Krieg selbst oder durch seine Begleiterscheinungen der Kunst und der Menschheit entrissen worden sind« (S. 25). Immerhin sind die durch den Krieg verursachten Künstlerverluste — abgesehen vom heutigen Weltkrieg — »auffällig gering, wenn wir nur jene Schöpferpersönlichkeiten mitzählen, von denen die Geschichte als von Opfern bestimmter Kriege zu melden weiß« (S. 25). Für das Geschick der Kunstwerke in Kriegszeiten ist es von Wichtigkeit, »ob an Kultur Unebenbürtige widereinander streiten, und wer von ihnen der natürlich Mächtigere ist, oder ob es zu einem Ringen gleich oder ähnlich Entwickelter kommt; sodann ob der Krieg zwischen Stamm- und Blutsverwandten ausbricht, oder zwischen Rassen, deren Verhältnis Feindschaft aus Instinkt ist; endlich, ob eine ideale oder eine materielle Streitfrage die Grundursache des Zwistes setzt« (S. 33). Neben den zerstörenden Wirkungen hat fast jeder Krieg auch erneuernde, aufbauende Wirkungen im Gefolge. So erfordert die Vernichtung von unbedingt notwendigen Werken möglichst schnelle Neuschöpfung; tiefgreifende, durch den Krieg verursachte Änderungen bieten wiederum zur Neugestaltung Veranlassung; endlich regt sich »der Wunsch, ein Erinnerungsmal aufzustellen«.

Als Gesetz läßt sich hinsichtlich der Unterjochung schwächerer, auf niederer Kulturstufe stehender Völker durch höherstehende Angreifer der Satz aufstellen, daß die Kunst der Tieferstehenden so gut wie ausgerottet wird. »Der Eroberungskrieg eines hochkultivierten Volkes gegen ein unvergleichlich niederer kultiviertes kommt daher in seinen mittelbaren Folgen einer Katastrophe für die Kunst der Besiegten gleich.« Bei der Besiegung eines höher kultivierten Volkes durch ein auf tieferer Stufe stehendes ist die Wirkung verwickelterer Art. Zunächst nimmt der Sieger die vollkommeneren Ausdrucksformen des Besiegten voller Bewunderung an; erst allmählich erfüllt er sie mit eigenem Geiste, sofern er selbst starke künstlerische Veranlagung besitzt. »So wächst die kräftestrotzende Stärke unter der klugen Leitung wissender Resignation heran. Und die mittelbare Folge eines Kriegs, der vielleicht die gesamte Kulturarbeit vieler Jahrhunderte zu vernichten schien, ist schließlich ein üppiges Blühen und Früchtetragen, ist schließlich ein Glück für die bildende Kunst« (S. 92, 93).

Ein eigenes Kapitel ist dem Thema »Baukunst und Krieg« gewidmet. Es wird nachgewiesen, wie die Spielarten der Bauwerke in ausgesprochener Abhängigkeit zu den politischen Zuständen des jeweiligen Landes stehen, wie z. B. im Mittelalter der durch den Kriegscharakter bedingte Platzmangel freie, symmetrische Gruppierung von Gebäuden verbietet, während ein Weltreich, das mit der Eroberung des Landinnern nicht zu rechnen braucht, Städte besitzt mit geräumigen Straßen, weiten Plätzen und breitgelagerten, stattlichen Gebäuden; wie eine Insel, deren Küsten allein befestigt sind, in ihrem Inneren bauen darf, »als wenn es überhaupt keinen Krieg in der Welt gebe. Nicht umsonst haben sich die parkumhegten, freien Landsitze und die offenen weitgedehnten Gartenstädte in England früher und zu höherer Vollkommenheit entwickelt als auf dem europäischen Festland« (S. 116).

Als Ergebnis der Untersuchung über Malerei und Plastik in ihrem Verhältnis zum Kriege ist vor allem zu berichten, daß sich diese beiden Künste von den Wandlungen der Kriegstechnik im Gegensatz zur Architektur sehr wenig beeinflussen lassen. Hildebrandt führt uns hier wieder eine reiche Fülle von Beispielen heran, die in zeitlicher Aufeinanderfolge die einzelnen Jahrhunderte berücksichtigen.

Der vierte, letzte Teil des Buches behandelt die bildende Kunst vor dem Aus-

bruch des Weltkrieges und die durch ihn unmittelbar geschaffenen Kunstwerke; er schließt mit dem Mahnruf, »eine neue Blüte der Gesamtkultur in den Ländern des deutschen Kulturkreises heraufzuführen«.

Der deutschen Kunst vor dem Kriege spricht Hildebrandt »die unbestrittene Führung auf den Gebieten der Baukunst und des Kunstgewerbes« zu. In der Malerei war Frankreich tonangebend in den Tagen des Impressionismus, während »die Umbildung zu einer großen Gesamtkunst« in Deutschland und Österreich begann, »wobei die Hilfe der Schweiz und Dänemarks nicht gering veranschlagt werden darf« (S. 250).

Die Gerechtigkeitsliebe Hildebrandts, die auch dem Auslande seinen Anteil an der Entstehung und Förderung neuzeitlicher Kunstrichtungen zugesteht — so den Franzosen am Impressionismus, den Russen am Expressionismus — verdient in unseren Tagen besondere Anerkennung. Wenn Hildebrandt jedoch in einer vermeintlichen »Auflösung der völkischen Eigenart« eine »Krankheit« erblickt, »von der sämtliche Kulturen vor dem Kriege befallen waren«, so stimme ich seinem Urteil nicht bei. Vielmehr bin ich der Meinung, daß jene extensive Art der Kunstübung die europäische Kultur gefördert hat. Das Wort von der europäischen Kultur gewinnt erst dann Bedeutung, wenn man seinen Sinngehalt mit einem anderen, nebengeordneten, etwa dem der japanischen oder chinesischen Kultur, zu vergleichen vermag. Dann treten allerdings die Besonderheiten — etwa der Gegensatz romanisch und germanisch — zurück hinter den allgemeinen, meist übersehenen Zügen, die europäisch zu nennen sind. Daß durch den Krieg vorübergehend eine andere, engere Betrachtungsweise den Sieg davongetragen hat, mag für die intensive Kunstübung von Vorteil sein. »... aber verkennen wir auch nicht, daß ein gedankenloser und irregeleiteter Patriotismus demselben Deutschtum, dem er allein zu dienen vorgibt, schwerste Schädigungen zufügen muß« (S. 262).

Zum Schluß sei endlich auf die Überfülle von Künstlern und Kunstwerken aufmerksam gemacht, die Hildebrandt als Beispiele in dem Kapitel »Der Weltkrieg und die bildende Kunst« heranzieht. Es bleibt leider meist bei flüchtiger Namennennung. Ein Verzicht auf annähernde Vollständigkeit wäre zum Zweck größerer Vertiefung und klarer Übersichtlichkeit am Platze gewesen. Es ist niemandem damit gedient, wenn der Verfasser über drei Künstler nichts anderes als den lakonischen Satz ausspricht: »Von Fischer, Ott und Bühler wußte man bestimmt, daß sie schöne Hoffnungen erfüllen würden« (S. 256).

Die wahllos im 340 Seiten starken Text verirrten 36 Abbildungen würden als gesonderter Anhang wahrscheinlich besser gewürdigt werden.

Berlin. Alfred Werner.

M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Zweite, durchaus umgearbeitete und neu illustrierte Auflage. Wien 1915, Kunstverlag Anton Schroll & Co. 8°. XIV u. 661 S. mit 1330 Abbildungen im Text.

Anaxagoras preisend sagt Aristoteles, den Früheren gegenüber erscheine jener wie ein Nüchterner unter Trunkenen. Wer da weiß, daß die Fragen vom Ursprung und den Anfängen der Kunst im allgemeinen den Tummelplatz wildester Spekulationen abgeben, deren verstiegene Kühnheit den Autoren oft gar nicht zum Bewußtsein kommt, da ihnen die hinreichende Sachkenntnis fehlt, wird buchstäblich den aristotelischen Ausspruch auf das grundlegende Werk von Hoernes anwenden dürfen. Eine bewundernswerte Materialfülle wird hier in umsichtiger, scharf prüfender und klug abwägender Weise dargelegt. Überall herrscht das echt wissenschaftliche Streben, Tatsachen zu sichern und diese zu deuten mit Hilfe begründeter Ver-

mutungen, die an diesen Tatsachen orientiert sind und nicht irgendwelchen Vorurteilen entspringen. So ist es leider keineswegs verwunderlich, wenn Hoernes von der Philosophie sehr wenig hält. Glaubt doch z. B. Wundt, die Eigentümlichkeit der Buschmannskunst auf den Einfluß verirrter europäischer Maler zurückführen zu sollen, eine Ansicht, die auf der Stufe eines schlechten Fastnachtsscherzes steht, und wieder andere wähnen mit vereinfachtem Verfahren fast alles durch magische und dämonische Einwirkungen erklären zu können. In diesen und ähnlichen Versuchen offenbart sich der schon oft totgesagte, aber besonders in Grenzgebieten immer noch üppig wuchernde Hochmut der Philosophie, den Tatsachen zu befehlen, statt sie zu befragen. Tritt dazu noch die Mode, einander in tiefsinnigen Ahnungen zu überbieten — woran es unsere jüngere Generation nicht fehlen läßt — so treibt der Dilettantismus seine schönsten Blüten. Und das Lieblingsfeld seiner Orakelsprüche ist die Vorgeschichte. Es ist ja eine merkwürdige, wenn auch bekannte Tatsache, daß selbst ernste Wissenschaftler, die auf ihrem Gebiet das stärkste Verantwortungsgefühl bewähren, im Augenblick, wo sie ihr eigenes Gebiet verlassen, geneigt sind zu den wildesten Spekulationen, meist in Gestalt vager Analogieschlüsse: so tun es zahlreiche Naturforscher, wenn sie sich der Philosophie annehmen, und so gar mancher Philosoph und Kunstgeschichter, wenn er »leitende Gesichtspunkte« für die Prähistorie aufstellt, die bei näherem Zusehen sich entweder als völlig absurd enthüllen, oder als groteske Verallgemeinerung eines innerhalb bestimmter Grenzen Gültigen. Hoffentlich setzt nun das Werk von Hoernes diesem Treiben ein Ende. Das ungeheure Material ist gesichtet und damit das zukünftige Schlachtfeld abgesteckt. Hier kann nun die begründete Diskussion einsetzen. Und gerade darum empfehle ich nachdrücklich jedem Vertreter der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft das vorliegende Buch zu eingehender Kenntnisnahme: er wird in die fragliche Wissenschaft trefflich eingeführt, von abenteuerlichen Vorstellungen geheilt und vor die eigentlichen Probleme gestellt. Ich will durchaus nicht sagen, daß Hoernes alle Probleme gelöst hat, nicht einmal, daß alle seine Annahmen richtig sind, sondern daß überall die klare und kühle Luft solider Wissenschaft weht. Und das war die Hauptsache, die not tat; sie ward in glänzender Weise erfüllt.

Aber ich möchte doch auch die Philosophie in Schutz nehmen, nicht jene, die Hoernes mit Recht ablehnt, sondern die, deren hohen Wert er selbst gewiß anerkennen würde, wenn er sie um Rat gefragt hätte. Ich verweise nur auf ein — in jeder Hinsicht so vorbildliches — Werk, wie »die Anfänge der Musik« von Karl Stumpf (Leipzig 1911). Allen Anforderungen an strengste Wissenschaftlichkeit ist da Genüge geschehen, und es zeigt sich klar, wie weit philosophische Besinnung gepaart mit umfassendster Materialkenntnis auf diesem dunkeln Gebiete vorzudringen vermag. Und psychologische Arbeiten — wie etwa die berühmten Bücher von Groos über die Spiele der Tiere und Menschen — oder die Erörterung über die Prinzipien der Kunstwissenschaft — wie sie von Wölfflin, Hamann, Dessoir und anderen geführt wurde — hätten wohl Hoernes manche fruchtbare Anregung schenken können. Es bildet weder eine Lücke, noch ein Versäumnis, daß Hoernes in dieser Richtung nicht weiter gegangen ist: das gibt eine Arbeit, die der Zukunft vorbehalten bleibt, für die Hoernes die wichtigsten Voraussetzungen schuf und für die er zugleich bereits wichtige Beiträge lieferte. Nur das allgemeine Verdammungsurteil gegen die Philosophie ist, wenn auch individuell voll begreiflich, so doch sachlich nicht gerechtfertigt. Gewiß hat der Forscher, der mit unendlicher Mühe ein ungeheures Material herbeischafft, sichtet und gliedert, häufig den peinlichen Eindruck, der Philosoph gleiche dem Kolibri, der sich vom Adler in die Höhe tragen

läßt, um dann selbständig noch einige Meter zu steigen und sich als Sieger zu fühlen. Darum ist es so oft reiner Unsinn, wenn der Philosoph von der »trockenen Umständlichkeit« und »mangelnden Großzügigkeit« des Einzelforschers spricht. Sie erzeugt erst die Luft, in der — um an ein Kantsches Beispiel anzuknüpfen — die Taube fliegen kann, auch wenn die Taube sich durch den Widerstand der Luft im Flug gehemmt wähnt. Das sind Selbstverständlichkeiten! aber angesichts unseres Falles müssen sie vorgebracht werden. Es ist ja wahrlich kein Zufall, daß meistens unsere besten und gediegensten Einzelforscher den Flugversuchen der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft mit unverhohlenem Mißtrauen gegenüberstehen; sie wittern eben überall die mangelnde Sachkenntnis, und die blendende Aufmachung täuscht sie nicht. Da nützt eben nur eines zur Abhilfe dieses beklagenswerten Zustandes: Ästhetik und Kunstphilosophie müssen selbst den halben Dilettantismus abschütteln und brandmarken und — wo es nottut — durch gründliches Spezialstudium der betreffenden konkreten Disziplinen sich die Achtung und das Zutrauen erwerben, die für eine verständnisvolle Auseinandersetzung unerläßlich sind. Erst dann dürfen und können sie verlangen, daß die historischen Wissenszweige um ihre Ergebnisse sich bekümmern, ihrer Methoden sich bedienen. Wirft man heute einem Vertreter der Prähistorie oder Kunstgeschichte vor, er schere sich zu wenig um die Philosophie, dann kann er meistens antworten: um welche denn? stütze er sich auf eine, geschehe es leicht, daß ihm von allen Seiten der tadelnde Ruf entgegenschallt, er habe gerade die bedenklichste Philosophie — die kaum diesen Namen verdiene — herangezogen, und wenn er in das Labyrinth strittigster Prinzipalfragen eintrete, um zu einer eigenen Ansicht zu gelangen, dann erscheine der Nutzen im Verhältnis zur Mühe für seine Zwecke sehr zweifelhaft. Die philosophische Kunstwissenschaft bleibt eben häufig derart im Allgemeinsten stecken, daß ihre Verwertbarkeit für die Einzelwissenschaft ganz problematisch ist, oder ihre Leitbegriffe erscheinen so wenig den Tatsachen angepaßt, daß mit ihnen sehr wenig anzufangen ist. Darum ist es so ungemein wichtig, daß die allgemeine Kunstwissenschaft selbst an prägnanten Beispielen aufweist, wie sich auf Grund ihrer Prinzipien die Arbeit gestaltet. Und glückt diese, so ist es eine bessere »Reklame« für sie, als die schönsten und verheißungsvollsten Programme. Dazu gehört aber intime Sachkenntnis, ein genaues Wissen um die systematischen Bedürfnisse der betreffenden konkreten Disziplinen. Das macht z. B. die Arbeiten von Karl Stumpf oder Richard Hamann so fruchtbar und reich. Das sind Gedanken, die sich dem ernsten Leser aufzwängen, wenn er auf das bedeutungsvolle Werk von Hoernes zurückblickt. Und wenn er bisweilen ein Mehr an Philosophie bei Hoernes wünscht, so unterdrückt er ebenso oft ein leises: Gott sei Dank, daß da Hoernes nicht der Versuchung der Philosophie erlegen. Denn nur auf diese Weise konnte er eine neutrale, in den meisten Fragen dem philosophischen Streit entrückte Grundlegung der Tatsachen vollziehen und diese mit Hypothesen überbauen, deren Prüfung nun eine verständnisvolle Philosophie um so leichter in die Hand nehmen kann, als die Materialbelege in reicher Fülle zur Verfügung stehen. Hoffentlich gelingt es der allgemeinen Kunstwissenschaft bald, so weit vorzudringen, daß ihre Nichtbeachtung in der nächsten Auflage des Hoernesschen Werkes ein wirkliches Versäumnis bedeuten würde. Heute haften deswegen dem Buch von Hoernes nur einige »Schönheitsfehler« an, die aber vor dem überaus starken positiven Ertrag zurücktreten.

Zur Charakterisierung der Arbeit will ich nach einer ganz knappen Inhaltsangabe nur einige Grundaufstellungen kurz besprechen. Es ist ein Buch, dessen solide Treue, Gründlichkeit und Verständigkeit man erst ganz bei eigenem Schaffen auf diesem Gebiete schätzen lernt. So kann ich heute bereits sagen, daß es mich

in der Arbeit am zweiten Bande meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« — der hoffentlich in nicht allzu ferner Zeit erscheinen kann — bei Behandlung der Fragen vom Ursprung der Kunst wesentlich gefördert hat; da wird zugleich Gelegenheit sein, in eingehender Darstellung diesen Problemen sich zuzuwenden, die wir hier bloß streifen dürfen und können, ohne die Besprechung allzusehr mit prinzipiellen Erwägungen zu belasten, die doch nicht zwingend scheinen, wenn sie aus dem Systemzusammenhang gelöst sind. Der einleitende Teil handelt von den »Quellen und Richtungen der bildenden Kunst«. Ihm folgt eine Besprechung der prähistorischen Kunst in Europa. Der dritte Teil charakterisiert den »Westen und die naturalistische Kunst des Jägertums«, der vierte »Mitteleuropa und die geometrische Kunst des Bauerntums«. Der fünfte Teil erörtert die »Kulturkreise und Kunstrichtungen der jüngeren Steinzeit und der Kupferzeit«, der sechste den »Südosten und die Kulturkreise der Bronzezeit«, der siebente die »Kulturkreise und Entwicklungen der Eisenzeit«. »Nachträge und Nachweisungen« beschließen das Werk. Und nun nur noch einige Beispiele, welche die Stellungnahme von Hoernes zu allgemeinen Fragen der Vorgeschichte beleuchten sollen! Klar unterscheidet Hoernes »Magie und Kunst«. »Es ist möglich, daß jede primitive Kunsttätigkeit magische Vorstellungen hervorruft, so daß die Anknüpfung magischer Gedanken an schon vorhandene Bildwerke mit der Zeit unvermeidlich wird; aber es ist nicht wohl möglich, daß alle bildende Kunst auf Magie zurückgeht, von ihr ausgegangen ist.« »Bei der heute in diesem Punkte herrschenden Spekulation und Übertreibung steht beinahe zu erwarten, daß man ehestens Magie und Zauberei für die Ursachen des Essens und Trinkens oder des geschlechtlichen Verkehrs bei den primitiven Völkern ausgeben wird, weil allerdings auch mit diesen Funktionen magische Vorstellungen hin und wieder verbunden sind.« Mit Recht wendet sich Hoernes gegen eine derartige Pauschalerklärung. Die Gebilde, welche die Prähistorie uns vorsetzt, sind derart differenziert, daß es schwer verständlich ist, alles aus kultischen Vorstellungen ableiten zu wollen. In erster Linie müßte man verlangen, dann immer die betreffenden Vorstellungen namhaft zu machen, aus denen gerade diese Formgestaltung verständlich wird. Und es spricht doch alle Wahrscheinlichkeit dagegen, daß Magie die einzige Wirkungsquelle ist. »Angst vor dem wirren Dämon des Lebens« kann ebenso gut zur Verzweiflung, zur Melancholie, zur zügellosen Genußsucht führen wie zu einem — starren, leblosen Ornament. Wenn also ein derartiges Ornament gegeben ist, und selbst wenn jene »Angst« auch gegeben wäre, so ist damit der Sinn noch völlig dunkel, warum und wie sich jene Angst gerade in diesem Ornament auswirkt. An der Erzeugung des Ornaments kann nicht nur »Angst« beteiligt sein. Es ist gröbste Psychologie, wenn wir mit so brutalen Mitteln arbeiten; undifferenzierte Primitivität der Forschung und nicht Großzügigkeit. Um wie viel mehr bietet das vernünftige Ausspinnen einer Tatsachenkette, wie sie uns — um nur ein kurzes Beispiel zu geben — Hoernes im Anschluß an K. v. d. Steinen vorführt. Dieser »fand an einer Flußstelle Fischbilder von vorausgezogenen eingeborenen Reisegenossen in den Sand gezeichnet: eine Aufforderung zum Fischfang, der sich in höchst erwünschter Weise einträglich erwies. Am Anfange des ‚Zeichnens' steht also das ‚Zeichen', dessen sich die Jäger seit den urältesten Zeiten berufsmäßig bedienen. Der geknickte Zweig ist anfangs nur eine natürliche Spur des Jägers, der sich seinen Weg durchs Dickicht gebahnt hat; nachgeahmt, um für ihn und andere den Weg zu markieren, wird er zur orientierenden Darstellung eines Vorganges. Ein ähnlicher Schritt ist es, wenn die Fußspur absichtlich tief eingedrückt wird, und ein weiterer Schritt, der schon der Errichtung eines monumentalen Wegezeichens gleichkommt, wenn das Bild der Fuß-

sohle in den Stein, der keine flüchtige Spur aufnimmt, dauernd eingeritzt wird. Das sind eminent praktische Zwecke der Nachahmung, aus welchen sich eventuell eine Bilderschrift, aber keine wirkliche Kunst gestalten kann. Damit letzteres geschieht, muß das Vergnügen an der Nachahmung ausbildend hinzutreten.« Gerade der letzte Satz illustriert trefflich die gesunde Methode von Hoernes: einem Motiv nicht mehr abzupressen, als es zu geben vermag; einen Weg so weit zu verfolgen, als es einen vernünftigen Sinn gibt, und dann nach neuen Wegweisern Ausschau halten, und sich dabei immer von Wahrscheinlichkeitserwägungen leiten zu lassen und nicht vom Streben, alles vor einem möglichst »tiefen Hintergrund« aufzubauen. Nun kann ja etwa aus dem dargestellten Fisch und den aus dieser Stelle gefangenen Fischen der Kausalnexus gewonnen werden: die Fische werden gefangen, weil der gezeichnete Fisch sie anlockt; und zu diesem magischen Zwecke kann vielleicht der »Fisch« an passenden Stellen verbildlicht werden. Ich weiß nicht, ob gerade dieser Fall vorkommt, aber er soll uns lediglich — in knappster Formel — die Motivkomplexität vorführen: wie wirken dann die magischen Vorstellungen ein? etwa durch Steigerung der Größe, durch Erstarrung der Darstellung, durch Betonung einiger besonders wohlschmeckender Fischteile usw.? tritt symmetrische oder asymmetrische Reihung ein, kann auch sie durch dieses Motiv gedeutet, oder aus anderen Quellen herfließend nur in jenes einbezogen werden? Ist der magische Zweck der freien Spieltätigkeit günstig, die in ihrem nach allen Richtungen greifenden Experimentieren die Ursache zahlreicher Entdeckungen ist, oder wird sie gerade gehemmt. Das sind nicht etwa Fragen, die Hoernes systematisch entrollt, die aber im Laufe seiner Arbeit in verschiedensten Formen auftauchen und erörtert werden.

Das Grundproblem der Prähistorie ist aber die so angestaunte Tatsache, wieso die naturalistische paläolithische Epoche der geometrischen neolithischen zeitlich vorangehen kann? Die Klärung dieses Paradoxons ist einer der wichtigsten Prüfsteine für die betreffenden Forscher. Ich muß gestehen, daß mir — und wohl vielen der jüngeren Generation — dieses Paradoxon gar nicht so paradox erscheint: denn es wurde in erster Linie genährt durch die Überzeugung vom höheren Wert der naturalistisch-impressionistischen Kunst gegenüber einer solchen strengster Stilisierung. Im Augenblick, wo dieser Wertmaßstab wegfällt, sieht man zwei grundverschiedene Epochen nebeneinander, aber ohne Verfall, ohne Wertminderung, also ohne den Eindruck, die Kunst sei tief gesunken. Es ist sicherlich ein hohes Verdienst von Hoernes, daß er den Unfug nicht mitmacht, einen »Stil« auf Kosten des anderen zu preisen, und dem anderen immer wieder vorzuwerfen, daß er die Eigenart des ersten nicht aufweise, sondern im Gegenteil mit Erfolg sich bemüht, zu zeigen, wie viel Neues in der neolithischen Epoche zum Durchbruch gelangt. Mit aller Energie verwahrt er sich darum gegen Lamprecht und seine Schule, »daß die Kinderkunst den Leitfaden abgeben soll, an dem die Zeugnisse der prähistorischen Archäologie zwangsweise chronologisch aufgereiht werden, wobei die ältere Steinzeit zur jüngeren, die jüngere zur älteren gemacht wird und dergleichen«. In dieser Frage ist Hoernes so unzweifelhaft im Recht, daß die Frage eigentlich aufhören sollte, Frage zu sein. Wer nicht durch Vorurteile blind ist, für den ist die Entscheidung gefallen. Aber andere Fragen knüpfen an, die vielleicht auf einer neuen Schicht eine Versöhnung Hoernes-Lamprecht anbahnen können. Die neolithische Kunst ist die spätere, und es ist sachlich ganz ausgeschlossen, sie irgendwie entwicklungsgeschichtlich vor die paläolithische zu stellen. Mit der gleichen Willkür könnte man den Dreißigjährigen Krieg dem Siebenjährigen folgen lassen. Aber nun darf man doch gewiß fragen: ist darum der paläolithische Naturalismus das entwicklungsgeschichtlich Allererste? Diese Frage wird auch Hoernes nicht bejahen.

Es ist unvorstellbar, daß irgendeiner, der noch nie gezeichnet hat und nicht weiß, was Zeichnen ist, plötzlich den fabelhaft suggestiven Umriß eines Tieres schafft. Er muß vor allem wissen, daß man zeichnen kann. Diese Erfahrung ist sicherlich »zufällig« entstanden, dadurch daß der Tritt Spuren hinterläßt, der Ast in der Hand Linien am Boden zieht usw. Tritt dazu die Freude am »Ursache-Sein«, am »Experimentieren des Spiels« usw., so entsteht ein Gekritzel. Und von diesem Gekritzel spricht wohl Hoernes, wenn er sagt: »Verglichen mit der naturalistischen Tierdarstellung machen fast alle schematischen Zeichnungen der quartären Kunst den Eindruck einer ungeregelten und richtungslosen Mannigfaltigkeit, einer zügellosen Freiheit, die es zu nichts bringen kann, weil ihr die feste Tradition und die Sicherheit eines herrschenden und streng durchgeführten Stilprinzipes fehlen. Es war eben doch, an der Hauptrichtung gemessen, ein vorgeometrisches Kunstzeitalter. Unter diesem Gesichtspunkt mag man jene wirre Masse von Überbleibseln im allgemeinen um so verständlicher finden, je unverständlicher sie im einzelnen sind.« Das neolithische Kunstprinzip »ist das der Zucht, der Ordnung und Unterordnung, der Anpassung und Einfügung in einen gegebenen oder geschaffenen Raum und Rahmen. Sein Wesen enthüllt sich in der rhythmischen Gliederung und symmetrischen Entsprechung ... Alles wurde diszipliniert und reguliert, sowohl das bildlose Motiv irgend welcher Herkunft, als auch die belebte organische Form. Alle Naturtreue wurde diesem Prinzip geopfert, das ersichtlich dem Geist seßhafter, feldbautreibender Menschen ebenso angemessen war wie der kühne Realismus der alten Tierzeichner dem Geiste des nomadischen Jägertums.« Und zusammenfassend drückt Hoernes den Sachverhalt noch einmal mit folgenden Worten aus: »Nach dem Zeugnis der erhaltenen ältesten Kunstdenkmäler findet sich am Beginne der Entwicklung allerdings auch schon ein schwacher unentwickelter Geometrismus ..., er steht jedoch tief im Dunkel hinter einem kräftigen, primären Naturalismus.« Der naturalistische paläolithische Stil ist gewiß nicht der allererste Anfang, noch viel weniger aber der neolithische Geometrismus; ersterer entspricht ebenso der »Stellung zur Welt« der betreffenden Jägerstämme, wie letzterer der der Ackerbauer. Dieses Verhältnis umkehren wollen, heißt jeden historischen Sinn verleugnen. Etwas ganz anderes ist es aber, in jenen vorgeometrischen »Überbleibseln« die Richtung auf die erste Quelle hin zu erkennen. Das hat aber an sich nichts mit dem neolithischen Stil zu tun. Die herrschende Verwirrung hätte gewiß nicht den beängstigenden und schroffen Grad erreichen können, hätte man sich die bescheidene Einsicht zu voller Klarheit gebracht, daß »Naturalismus« und »Geometrismus« — falls man überhaupt an diesen vieldeutigen und fließenden Bestimmungen festhalten will — nicht »Stile« bedeuten, sondern immanente Kunstmöglichkeiten, die unter bestimmten Bedingungen zu ganz verschiedenen Zeiten und an ganz anderen Orten auftreten können. Sind Stile demnach zeitlich und örtlich gebunden, erscheinen die Kunstarten (wie eben Naturalismus, Geometrismus) an sich zeitlos und frei von jeder örtlichen Beschränkung; sie stellen die prinzipiellen Seinsarten der Kunst dar, die sich in mannigfachsten Variationen in den einzelnen Stilen erfüllen. Der neolithische Geometrismus ist so gewiß ein Stil, als Geometrismus an sich in den verschiedensten Stilen sich verwirklichen kann. Aber die Konkretion, die er in der neolithischen Epoche gefunden, ist zeitlich und räumlich nicht verschiebbar, weil in ihrer Besonderheit gerade von den zeitlichen und örtlichen Verhältnissen abhängig. Die Frage kann nur die sein: geht dem paläolithischen Stil ein geometrischer voraus, oder begleitet den ersteren eine geometrische Unterströmung? Damit verlegen wir aber nicht den neolithischen Geometrismus zeitlich zurück oder lokalisieren ihn anders, sondern sprechen überhaupt nicht von ihm, sondern entweder von den

»Überbleibseln« im Sinne von Hoernes oder von Gebilden, die wir auf Grund systematischer Erwägungen mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen gezwungen sind. Meiner Ansicht nach — die hier vorgebrachten Bemerkungen werden ihre eingehende Begründung im zweiten Bande meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« finden — handelt es sich hier noch um keinen »Stil«, sondern — wie Hoernes richtig sieht — um eine ungeregelte und richtungslose Mannigfaltigkeit usw. Und das ist auch das, was wir theoretisch erwarten dürfen: tastende, spielerische, dahin und dorthin weisende, »sinnlose« Anfänge, in denen sich eine bestimmte Formensprache noch nicht konsolidiert hat. Der erste »Stil« ist dann der paläolithische Naturalismus, und ihm folgt der neolithische Geometrismus. Diese Stile haben wir nun auf Grund der gleichen Methoden zu deuten, wie wir überhaupt Stile und Stilwandel zu erklären versuchen. Eine prinzipielle Schwierigkeit besteht da nicht. Den Hauptnachdruck legt Hoernes — und darin ist ihm sicher beizustimmen — auf den Übergang von der Jagd zum Pflanzenbau. Welche Folgen sich daraus im einzelnen für die Kunstgestaltung ergeben, davon können wir an dieser Stelle absehen, nur auf einen Punkt möchte ich noch die Aufmerksamkeit wenden, weil Hoernes ihm große Bedeutung beilegt: mit dem Auftreten des Pflanzenbaues beginnt — Hoernes zufolge — »das Hervortreten des weiblichen Anteils am Nahrungserwerb, an den sozialen und religiösen Einrichtungen sowie endlich auch an der Industrie und damit zugleich an der Kunst.« »Wenn wir also in der neolithischen Zeit andere Hände am Werk finden als in der paläolithischen, so rührt das vielleicht auch daher, daß ein großer und wichtiger Teil der industriellen Arbeit von einem Geschlecht auf das andere übergegangen ist ... somit ließe sich der schroffe Übergang von der realistischen zur geometrischeu Dekoration auf physiologische Eigentümlichkeiten der beiden Geschlechter zurückführen. Das geometrische Ornament erscheint ... dem häuslichen, pedantisch-ordnungsliebenden und dabei abergläubisch-fürsorglichen Geiste der Frau angemessener als dem des Mannes. Es ist, rein ästhetisch betrachtet, eine kleinliche, geistlose, bei aller Prachtentfaltung und Buntheit doch an gewisse enge Grenzen gebundene, aber in ihrer Beschränktheit gesunde und tüchtige, durch Fleiß und äußere Zierlichkeit gefällige Kunstweise, der Abdruck des weiblichen Wesens in der Kunst.« Abgesehen davon, daß ich der ästhetischen Charakteristik in ihrer Wertakzentuierung nicht beizustimmen vermag, scheint mir die versuchte Tatsachendeutung doch fraglich: ich glaube, man muß nicht gerade auf die physiologischen Eigenschaften des Weibes zurückgreifen, da Männer unter diesen Bedingungen wohl auch ähnliches leisten würden. Will man allerdings das gesamte Bauerntum als »weiblicher« gegenüber dem Jägertum bezeichnen, so läßt sich vielleicht dieser Terminus rechtfertigen, aber er hat dann mit den physiologischen Eigenschaften des Weibes nichts mehr zu schaffen. Doch, statt diesen Fragen weiter nachzuforschen, ziehe ich es vor, einige allgemeinste Anschauungen unseres Verfassers zum Schluß hier anzumerken. Allerdings muß ich sie ohne ein Wort der Stellungnahme wiedergeben, weil diese auf ein zu weites Feld hinausführen würde. Nach Hoernes »lehrt die Geschichte, daß alles Hochspezialisierte durch sich selbst, von innen heraus, die Kraft zur unmittelbaren Fortzeugung und Erneuerung einbüßt. Es wird von unten herauf verdrängt und ersetzt durch Richtungen, die an ältere, scheinbar bereits überwundene Punkte der Entwicklung anknüpfen. Die individualhistorischen Tatsachen, die den Wechsel äußerlich begleitet und greifbar in Szene gesetzt haben: Kriege und Kämpfe, Wanderungen, Entdeckungen usw.; sind nur die Vollzugsorgane jenes Gesetzes innerer Lebensvorgänge.« »Der Wechsel der Kunstrichtungen steht im Zusammenhang mit den Veränderungen der klimatischen und anderen natürlichen Lebensgrundlagen,

im Wege der von diesen Grundlagen abhängigen wirtschaftlichen Bedingungen und der von diesen hervorgerufenen sozialen Verhältnisse. Die Anknüpfung vorherrschender neuer Kunst- und Geschmacksrichtungen erfolgt nicht an den Höhepunkten oder Enden hochspezialisierter Entwicklungsrichtungen, sondern an tiefer liegenden, scheinbar überwundenen Stellen der letzteren. Aus diesem Grunde fällt die Aufgabe der Erneuerung des Kunstgeschmackes nicht den leiblichen Erben der Schöpfer älterer Richtungen zu, sondern anderen Völkern, deren Kunst zunächst einen primitiven, barbarischen Eindruck macht... Deshalb wechseln mit den herrschenden Stilarten auch die führenden Landschaften, d. h. die ethnischen Elemente.« Damit wollen wir die Besprechung dieses ungemein wichtigen und grundlegenden Werkes schließen, wobei wir lebhaft bedauern, daß es uns nicht möglich war, eine Vorstellung zu wecken von der ungeheuren Materialfülle, die in dieser Arbeit bewältigt ist.

Rostock.

Emil Utitz.

Innendekoration. Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort. Herausgeber: A. Koch. Darmstadt, Verlagsanstalt A. Koch. XXVII. Jahrg.: Januarheft 1916.

Bei Zeitschriften wie der vorliegenden ist es in der Natur der Sache begründet, daß auf sie die Reflexe der Zeit fallen: die Kunst ist in höherem Maße der Ausdruck der Zeit als die Wissenschaft, aber auch in erhöhtem Grade durch sie bedingt und von ihr beeinflußt, — wenn auch nicht sofort und gerade im Sinne des »*inter arma silent musae*«. Darin spricht sich unter anderem die »wirtschaftliche« Seite der Kunst und des Kunstlebens aus, die zu übersehen die »schöne« Seite der Kunst gar leicht verleitet. Ein wahrer und verständnisvoller Freund oder Förderer der Kunst aber muß auch für sie ein Verständnis haben: wie sehr hat Lichtwark solches besessen!

Sind das noch Reflexionen, wenn auch praktischer Natur, so tritt einem das volle Erleben vor die Seele in dem Rückblick und Ausblick, mit dem der verdiente Herausgeber und Leiter der »Innendekoration« den XXVII. Jahrgang einleitet und in dem er schreibt: »Meinen ausharrenden Lehrern kann ich für diese in schwerster Zeit bewiesene Treue nicht warm genug danken! Gerne übernahm ich unter solchen Umständen die nicht geringen Opfer, die hier den Kulturgütern unseres Volkes gebracht werden mußten.«

Von dem, was der Herausgeber über die Zukunftsaufgaben markig und groß sagt, stellen wir an die erste Stelle: »... die heilige Pflicht, dafür zu sorgen, daß die Segnungen der Kultur jedem zugute kommen. Es ist gerade für die Wohnungskunst von unendlicher Wichtigkeit, daß sie mehr wie bisher ihre Aufgabe darin erkennt, auch das Heim des einfachen Mannes zu veredeln! Darin erst zeigt sich die Höhe eines Volkes! Unsere Entwicklung wird darum voraussichtlich in anderer Richtung sich abspielen als in England und Amerika. Deren kostspielige Lebenshaltung, die nur auf Luxus beruht (? d. Rez.), ist für uns — da wir uns nicht auf die Behausung der Reichen beschränken dürfen — nur von Fall zu Fall erreichbar. Wir ersetzen sie aber reichlich durch die Fülle der Eigenart und der Charaktertiefe... Je größer das Volk fühlt und je tiefer die Wirkung ist, die wir anstreben, desto enger werden Volkswirtschaft und Kunst Hand in Hand gehen müssen.«

Von dem Inhalt heben wir heraus: »Die Zukunft unserer Wohnungskunst« von A. Jaumann, mit Gedanken wie dem: »... wer tiefer sieht, wird mir recht geben, das gelegentliche Arbeiten mit altem Formengut, mit der Prägung früherer Jahrhunderte, wird unsere Künstler nicht einschläfern... Doch ist ebenso sicher, daß wir auf dem jetzt eingeschlagenen Weg nur erst etwas Sicherheit erwerben müssen,

dann wird rasch der Wunsch erwachsen, auch neue, nur unserer Zeit eigentümliche Stimmungen einzufangen, Charaktere von ungekannter Sonderart zu umreißen ...« Oder: »Man kann auch mit der Zweckmäßigkeit und Materialechtheit paradieren.« Emil Utitz spricht von der »Gefahr für unsere Kunst und unser Kunstgewerbe«, die das immer weitere Kreise ziehende Sammeln »alter Kunst« in sich birgt. In Prof. Dénes Gzörgyi's »Wohnungskunst an der Budapester Kunstgewerbeschule« kündigt sich die Mitarbeiterschaft ungarischer Künstler an, — von deren Schaffen schon (Münchener) Ausstellungen gute Proben boten.

München. Georg Schwaiger.

Alfred Kuhn, Die Faustillustrationen des Peter Cornelius in ihrer Beziehung zur deutschen Nationalbewegung der Romantik. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1916.

Als Vorboten einer umfassenden Cornelius-Biographie läßt Alfred Kuhn — 100 Jahre nach der Veröffentlichung der Corneliusschen Faustillustrationen — die vorliegende Schrift erscheinen. Ihre wissenschaftlich-strenge und gewissenhaft-gründliche Gesinnung lassen auf die angekündigte größere Arbeit die besten Hoffnungen setzen. Kuhn gibt für jetzt in ruhiger und doch lebendiger Darstellung ein willkommenes Gemälde der Zeit, die zwischen Hamann, Herder, dem Straßburger Goethe und den Schlegels, Boisserées, dem jungen Cornelius als ihren Grenzen liegt. Das Spiel der Fäden hin und her, das Wogen der Einflüsse, die Entwicklung und den Wandel der Empfindungen, bis sich aus universal-historischen Forschungen und sentimentalen Schwärmereien das reine Grundgefühl eines deutschen Nationalbewußtseins erhebt, findet im Buche eine bedächtige und gründliche, zielbewußte und liebevolle Wiedergabe. Ich möchte es als ihr bestes Lob ansprechen, daß der köstliche Reichtum der geschilderten Zeit trotz aller Knappheit und Gedrängtheit der Schrift sich in ihr nicht verloren hat.

Oranienburg. Adolf Behne.

Luise Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Mit 20 Tafeln und 14 Abbildungen im Text. K. k. Schulbücherverlag, Wien 1915. gr. 8°. VIII und 222 S. II. Band der Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der k. u. k. Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski).

Viele Wege führen nach Rom. Es kommt nur darauf an, den kürzesten und bequemsten zu wählen. Die ungemein reiche Literatur zur »Kunsterziehung« ist im Durchschnitt doch so weit vorgedrungen, daß sie den Leser irgendwie zur Kunst »führt«. In den meisten Fällen wird der Anfänger immerhin Anregung und Förderung erfahren. Die vorliegende Arbeit von Luise Potpeschnigg gehört sicherlich zu den bequemeren und kürzeren »Romführern«. Was mir an dem Buch am meisten behagt hat, ist die ruhige, besonnene Vernünftigkeit, die allenthalben entgegentritt und sich gleich im einleitenden Abschnitt, der verschiedene pädagogische Fragen behandelt, gut bewährt. Mit gesunder Kritik werden da mannigfache Methoden auf ihre Brauchbarkeit hin geprüft. Ein jeder wird bereit sein, die allgemeine Anweisung an den Lehrer zu unterschreiben, »daß er an der Hand der Kunst nicht zu unterrichten hat, sein Streben vielmehr dahin gehen müsse, vom Buchstaben und Gedanken weg auf ein Erfassen durch das Auge und die Sinne überhaupt zu dringen und die Betrachtung des Kunstwerkes zum seelischen Erlebnis zu gestalten«. Und auch mit der Forderung wird wohl ein jeder einverstanden sein, daß die

Lehrer »jahrelang an einem Universitätsinstitute arbeiten« müssen, »sonst bleiben sie immer unsicher. Das, was in der Schule gegeben wird, muß aus der Fülle mit voller pädagogischer Ökonomie genommen sein. Ein mageres Tasten verdirbt mehr als es nützt«.

Die Verfasserin legt ihren Bildanalysen Strzygowskis System der Kunstbetrachtung zugrunde. Ohne nun diesem sachlich voll beipflichten zu können, halte ich es doch, namentlich für elementare Einführungszwecke als recht geeignet wegen seiner Klarheit und bequemen Anwendungsmöglichkeit. Eine vollständigere, feinere und mehr in die Tiefen dringende Differenzierung würde wohl den Anfänger mehr verwirren als aufklären, und der Verzicht auf jede erkenntnistheoretische Rechtfertigung ist in diesem Zusammenhang durchaus am Platze. Es ist überhaupt ein sympathischer Zug des Werkes, daß es allenthalben nur dem Möglichen zugewandt bleibt und darum weise Beschränkung sich auferlegt. Nicht die Wissenschaft soll irgendwie gefördert, sondern der Mittelschüler zur Kunstbetrachtung angeleitet werden. Vielleicht erscheint manchem die Textgestaltung der »praktischen Beispiele« pedantisch und langweilig; und auch ich muß gestehen, daß die Lektüre nicht angenehm ist: aber was hier in kühler, nüchterner Darlegung beschrieben ist, baut sich im Schulbetrieb in lebendiger Wechselrede auf. Es ist also geradezu ein Verdienst der Verfasserin, daß sie nicht der Versuchung nachgab, mit Glanzlichtern ihre Darlegungen zu illuminieren, sondern sich damit begnügte, das dürre Gerippe nachzuzeichnen, d. h. bei rein tatsächlichen und sachlichen Angaben zu bleiben. Bedauerlich ist nur, daß sie ganz selten ein zündendes und suggestives Wort findet, das eine restlose Formulierung irgendeines Sachverhaltes bringt; sie bleibt immer rechtschaffen, gediegen, vernünftig. Aber schließlich sind das Eigenschaften, die durchaus nicht zu unterschätzen sind. Ernstlich gestört hat mich die Titelsucht, der die Verfasserin in etwas übertriebener Weise frönt: wenn einmal erwähnt wird, daß Dr. F. Heußner Gymnasialdirektor ist, genügt es vollkommen; es erscheint trostlos langweilig, wenn der Betreffende immer wieder als »Direktor« uns vorgeführt, oder wenn auf mancher Seite vier- bis fünfmal A. Raiz als »Professor« erwähnt wird.

Rostock. Emil Utitz.

Alexander (Sascha) Schneider, Kriegergestalten und Todesgewalten. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig u. Berlin 1915.

Alexander (Sascha) Schneider, Mein Gestalten und Bilden. Zweite Auflage. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1916. 8°. 28 S.

Die zweite der genannten Schriften ist »eine Ansprache an ein großes, verständiges und aufgeklärtes Publikum«. Den Ausgangspunkt dieser Ansprache bildet ein Ruf zur »allgemein-menschlichen physischen Kultur«, wo die Sportplätze der Kunst Modelle liefern sollen und nicht die Hospitäler und die Straße. Mit dieser Anregung kommt Schneider einem allgemeinen Wunsch entgegen. In unserer Zeit kündigt sich, wie man aus manchen Anzeichen ersieht, ein neues Streben nach Körperkultur an. Die Kunst nun soll der physischen Kultur als Wegweiser dienen und das Ziel: »Gesundheit — Mannhaftigkeit — Schönheit!« angeben. Daher darf — nach Schneider — der Künstler nicht das Augenblickliche darstellen, denn bei dauernder Betrachtung wirkt eine derartige Darstellung als Pose. »Bewegung« in der Kunst auszudrücken ist sehr schwierig. Da auch die »innere Bewegung« ohne literarischen Titel schwer verständlich ist, so wäre es zweckmäßiger, die Körper in Ruhe darzustellen. Was die Behandlung von Problemen angeht, so sollte man

überhaupt freiwillig auf eine große Menge »Probleme« verzichten. Bei genauem Hinsehen nämlich entpuppen sich die »Probleme« als Atelierphrasen.

(Bei Anwendung des Gesagten auf Schneiders Werke selbst, z. B. die »Kriegergestalten und Todesgewalten«, sieht man, daß der Künstler sich durch seine theoretischen Ausführungen nicht gebunden fühlt.)

In der Malerei dürfte vor allem nicht vergessen werden, daß es sich um eine Flächenkunst handelt, für welche bestimmend sind: »einmal jene Notwendigkeit, den Malereien die Wirkung im Freien zu sichern. Dann die Aufgabe: Wandmalerei. Drittens der Wunsch, den dargestellten Körper für sich allein, ohne die Aufmerksamkeit ableitende Nebendinge wirken zu lassen«. Für die Plastik ist sehr auf das Material zu achten, so z. B. sollte für weibliche und Knabenfiguren Stein (Marmor) und für männliche Figuren Metall verwendet werden; jenes Material entspricht der weichlicheren Schönheit der einen, das zweite der herberen Schönheit der anderen.

Es handelt sich, Schneiders Meinung nach, um »eine Kunst für das Leben außerhalb der vier Wände; der richtige Platz wäre die offene Sporthalle, die Palästra, wo sie als bildliche Anregung und monumentales Beispiel die übende Jugend umgibt«.

Hoffentlich hat diese Schrift den gewünschten Erfolg, denn man könnte dankbar sein für eine Anregung, die zur »Gesundheit — Mannhaftigkeit — Schönheit« führen sollte.

Berlin. Rosa Heine.

A. Seibold, Die Radierung. Ein Leitfaden und Ratgeber. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. Eßlingen a. N., P. Neff Verlag, 1916. 97 S. mit 6 Kunstbeilagen und 16 Abbildungen im Text.

Es ist in der Regel so, daß ausübende Künstler am Kunstwerk besonders die technische Seite interessiert. So wollte auch der Verfasser der vorliegenden Schrift »den Anfänger gleich ins Praktische der Technik einführen«, dabei aber wohl »das rein künstlerische Moment als das leitende erscheinen lassen«.

Die technisch-praktische Einführung ist durch Knappheit und Verständlichkeit ausgezeichnet. Dadurch empfiehlt sie sich für den Kunstschüler wie auch für den Kunstdilettanten — um wie einst A. Lichtwark auf den Dilettantismus besonders Bezug zu nehmen.

Der Titel »Die Radierung« dürfte aber zu groß genommen sein: einmal beschränkt sich der Verfasser auf die Technik der Ätzkunst im engsten Sinn des Wortes und berücksichtigt nur noch die Arbeit mit der Kaltnadel, insofern diese dem Retuschieren und Nacharbeiten der geätzten Platte dienen kann. Außerdem aber sagt der Verfasser selbst: »Grundfalsch wäre es, wollte ich wähnen, erschöpfend über diese Technik geschrieben zu haben, denn verschieden wie die Gesichter der Menschen sind die Ausdrucksweisen, sie sind eben der treue Spiegel der Persönlichkeit« (S. 79). Was hier der Verfasser selber berührt, glauben wir dahin erweitern zu dürfen, daß das Ganze seiner Einführung in die Kunst des Radierens zu wenig aus dem Standpunkt geflossen ist, zu dem der Verfasser sich wohl selbst bekennt, wenn er schreibt: »Was ich aber als wesentlich bei der Radierung erblicke, das sind in noch viel höherem Maße als Virtuosität in der Technik rein künstlerische Momente, wert der besonderen Aufmerksamkeit des Lernenden ...« (S. 88). Nicht, als ob die Einführung davon nichts erkennen ließe: der Verfasser betont z. B. die Notwendigkeit, das Auge zu schulen, um die Wirkungen der ver-

schiedenen Materialmöglichkeiten entsprechend beurteilen zu können (S. 85). Er tritt ein für die Ehrlichkeit in den Mitteln und weist ein »Herumklügeln und Herumwitzeln mit Druckfarbe und Wischlappen« als außerkünstlerisch ab (S. 56), eine Stellungnahme, die gerade gegenüber gewissen Tendenzen der Gegenwart wohl am Platze ist; dabei läßt der Verfasser aber die maschinellen Tönungsmittel zu (S. 75 f.). Besonders sei hervorgehoben das Kapitel »Strich und Ton« und das folgende »Wege und Ziele«, das die Ästhetik des Verfassers *in nuce* enthält. Unsere Meinung ginge nun dahin: es wäre wünschenswert, daß der Verfasser die Technik und die Ästhetik mehr in eins verarbeitete, in der Weise, daß für die Mache soweit als möglich in der künstlerischen Absicht und in der künstlerischen Wirkung der tiefere Grund sich finden ließe, etwa nach den Andeutungen auf S. 83, 74 f., 76, 80, 85, 25. Einstweilen stehen für unseren Eindruck beide Komponenten so getrennt nebeneinander, daß manches von dem, was über die Darlegung des Technisch-Manuellen hinausgeht, rein dogmatischen Charakter hat, so wenn es heißt z. B.: »bei fast keiner anderen Technik kann das Inhaltliche so unabhängig von manueller Fertigkeit sprechen als bei der Radierung« (S. 80). Oder: »Was dem Pinsel oft versagt bleibt zu bilden mit seinen reichen Mitteln, das ... offenbart sich in der Lapidarschrift der Nadel ...« (S. 81): um solches nicht nur aufs Wort zu glauben, sondern auf Grund der Unterweisung in der Technik auch selbst einzusehen, dazu fehlen in ihr die Prämissen.

Durch die entsprechende Verbindung des Technischen mit dem Ästhetischen würde sich der Wert des Büchleins auch für den Kunstpraktiker erhöhen, besonders aber für den Kunsttheoretiker. Auf letzteres sei an dieser Stelle der Nachdruck gelegt: bekanntlich war es einer der ersten *passus extra viam* in der noch kurzen Geschichte der (modernen) Ästhetik, daß sie zu wenig Fühlung mit dem Arbeiten des Künstlers und seiner Technik nahm. So schreibt auch M. Klinger (Malerei und Zeichnung, 3. Aufl., S. 40), daß »unser ganzes künstlerisches Emporringen am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts nicht durch Künstler, sondern durch Dichter und Schriftsteller hervorgerufen wurde. Diese besaßen zu wenig Kenntnis von den praktischen Notwendigkeiten der Kunst, um nicht deren zu einfache Grundlagen zu unterschätzen und zu viel von den bedeutenden und dadurch verführerischen Zielen ihres Berufs in ihre Kunsttheorien zu bringen.« Freilich mußte die schaffende Kunst selbst erst wieder sich die Herrschaft über die technischen Mittel erringen: es geschah dies in steigendem Maße etwa seit der Mitte des verflossenen Jahrhunderts.

Gegenüber unserer Forderung, daß die technische Unterweisung jeweils soweit als möglich in die ästhetisch-künstlerische Reflexion einmünde, vertritt der Verfasser nun allerdings die Auffassung: »Hier hört das Lehren auf, hier tritt das künstlerisch-schöpferische Empfinden in sein unantastbares Recht« (S. 85). Mit dieser Ansicht steht der Verfasser gewiß nicht allein: besonders nicht unter den Künstlern. Aber eine einfache Unterscheidung läßt erkennen, daß es etwas anderes ist, das Technische ästhetisch auszudeuten innerhalb gewisser Grenzen, die sich freilich nicht gesetzmäßig feststellen lassen, und etwas anderes, ein bestimmtes Kunstwerk im Detail restlos zu erklären oder einen Schüler bis ins letzte hinein belehren zu wollen über das Verhältnis von Mittel und Wirkung in dem zu schaffenden Kunstwerk. Und schließlich erwartet man nicht von jedem Künstler, daß er über sein Arbeiten philosophiert, wohl aber von dem Künstler als Lehrer.

Soweit der Verfasser sich über Ästhetisches ausspricht — seine Formulierungen sind manchmal etwas schwer verständlich (S. 80 unten), manchmal auch stilistisch uneben —, läßt sich erkennen, daß das Material in seiner Ästhetik eine

besondere Rolle spielt: hierin kommt wohl wieder der Künstler zu Worte; vielleicht ist hier wie an anderen Punkten der Einfluß M. Klingers zu erkennen (z. v. a. a. O. S. 13 f., 46). So sieht der Verfasser die Kunst darin, daß die zwei Welten, die Schönheit in der Natur und die Schönheit des Materials, in ein Menschenwerk zusammengezwungen werden und mit dem geeigneten Material der erschöpfende Ausdruck für den Impuls, die aus der Anschauung entspringenden Bildidee, gefunden werde (S. 82 ff.): eine Auffassung, die in ihrem zweiten Glied bis in den Ausdruck hinein an M. Klinger erinnert (a. a. O. S. 13). An Dürer, der das »Problem des menschlichen Körpers auf der Kupferplatte löste«, denkt man, wenn der Verfasser in der Menschenbeobachtung das »Problem« für die Arbeit auf der Kupferplatte sieht. Und auch wieder an Klinger, für den der Mensch und der menschliche Körper der Kern und Mittelpunkt aller Kunst bleiben.

Was die Geschichte des Kupferstiches betrifft, so ist es wohl richtig, daß in der Zeit, wo er nur die Aufgabe der Vervielfältigung hatte, der Kupferstecher nicht seine eigene Sprache reden durfte (S. 79); dennoch erlaubte er sich unter Umständen bekanntlich Freiheiten in der gegenständlichen Wiedergabe, die unsere Begriffe von Original und Kopie ausschließen.

In Sachen der Literatur möchte es wünschenswert sein, daß der Verfasser ein ausgewähltes Verzeichnis der älteren und neueren Schriften über den Gegenstand seiner Einführung beigäbe. — Die Ausstattung des Büchleins verdient Anerkennung.

München.

Georg Schwaiger.

Charlotte Steinbrucker, Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst. Mit 64 Textabbildungen und 20 Bildertafeln. Verlag von Wilhelm Borngräber, Berlin 1915. gr. 8⁰. 267 S.

Der Herausgeber unserer Zeitschrift hat einmal an dieser Stelle zwei Forderungen erhoben, die an Anfängerschriften gestellt werden müssen: sie sollen die durchschnittliche Befähigung zu wissenschaftlicher Arbeit nachweisen und unsere Erkenntnis um ein bescheidenes Stückchen fördern. Wenn ich nicht sehr irre, handelt es sich im vorliegenden Fall um eine wissenschaftliche Probefahrt. Und sie ist gewiß gelungen im Sinne der obigen beiden Forderungen. Sie sind aber zugleich auch ihre Grenzen. Man hätte mit dem Material mehr anfangen können, wäre der Versuch gemacht worden, die Kreise weiter zu ziehen und abzuheben von einem reicher und breiter ausgeführten Kulturhintergrund. So bleibt alles recht mager und dürftig: eine fleißige und zuverlässige Darlegung der Ansichten Lavaters. Im ersten Abschnitt wird uns der in den Fragmenten verwertete kunstgeschichtliche Stoff vorgeführt; ein Exkurs unterrichtet über Lavater als Kenner, Sammler und Ratgeber für die Beurteilung von Kunstwerken. Der zweite Abschnitt erörtert Lavaters Theorien über die Bildniskunst; ein Exkurs schildert Lavater als Porträtbeurteiler. Der dritte Abschnitt enthält Lavaters allgemeine Kunsttheorien, und ein nochmaliger Exkurs bespricht Lavater als Kunstförderer. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse beschließt das Buch. Die Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie kann Lavater eine Anmerkung widmen, aber sicherlich nicht mehr. Seine Bedeutung liegt nicht auf diesem Gebiet.

Die vornehme Ausstattung, welche der Verlag der Schrift angedeihen ließ, verleiht ihr einen anspruchsvollen Nachdruck, der zu der Bescheidenheit der Arbeit im Gegensatz steht.

Rostock. Emil Utitz.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2. Aufl., Bd. I u. II. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1915. — Bd. I: XVI u. 558 S. Bd. II: XVI u. 492 S.

Solange das große Werk noch nicht vollendet ist, soll die ausführliche Besprechung durch einen Fachmann aufgeschoben werden. Ich möchte heute nichts weiter tun, als unsere Leser darauf hinweisen, daß die ersten beiden Bände in neuer Bearbeitung da sind, mit vielen Abbildungen im Text und zahlreichen Tafeln ausgestattet. Der Stoff ist so verteilt, daß der erste Band die Kunst der Urzeit, ferner die Kunst der alten Kulturvölker Westasiens, Nordafrikas und Südeuropas (also der »Alten Welt« im engeren Sinne) umfaßt, während der zweite Band die Kunst aller übrigen außerchristlichen Völker, mit Einschluß der Naturvölker, darstellt. Über die ihn leitenden Grundsätze bemerkt der Verfasser im Vorwort, daß er die Kunstgeschichte »als selbständige geschichtliche Wissenschaft mit ihren eigenen, so weit wie möglich denen der Naturgeschichte angenäherten Methoden und Aufgaben behandeln möchte«. Außerdem habe er sich darum bemüht, das besondere Kunstwollen jedes Volkes und jeder Zeit zu erfassen. Als echte Kunstwerke habe er von jeher schon Darstellungen angesehen, »die nur in wenigen Einzelzügen über die Natur hinausstreben, und als vollendete Kunstwerke auch noch Neuschöpfungen anerkannt, die in der Abstraktion von der Natur bis an die Grenze des Möglichen gehen«.

Berlin. Max Dessoir.

Georg Wolff, Mathematik und Malerei. Leipzig 1916, B. G. Teubners Verlag (Mathematische Bibliothek).

Der Verfasser behandelt in der Hauptsache die Gesetze der Perspektive — in aller Kürze — und die Regeln der Proportionslehre, soweit sie am menschlichen Körper probiert wird — in knapper Andeutung. Die Beziehungen zwischen Mathematik und Malerei sind aber damit noch keineswegs erschöpft. Das Problem des goldenen Schnitts wird mancher vermissen. Charakterisiert wird die Darstellung dadurch, daß sie sich überall auf das Tatsächliche beschränkt, sich von den Tiefen der Problematik fernhält. Davon, daß Perspektive auch ein Stück Weltanschauung ist, erfahren wir hier nichts. Deshalb will ich die Tätigkeit Wolffs nicht unterschätzen. Gestützt auf die Untersuchungen Kerns gibt er eine im kleinen doch ziemlich plastische Darstellung des Materials, aus welchem nun freilich erst der Denker den Sinn kristallisieren muß.

Oranienburg. Adolf Behne.

Schriftenverzeichnis für 1916.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Cassirer, E., Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. 575 S. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 9 M.

Flemming, W., Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti. Eine kritische Darstellung als Beitrag zur Grundlegung der Kunstwissenschaft. 126 S. gr. 8°. Leipzig, Teubner. 4 M.

Jodl, F., Vom Lebenswege. Gesammelte Vorträge und Aufsätze. 553 S. Lex. 8°. Bd. 1. Stuttgart u. Berlin, Cotta'sche Buchhandlung. 14,50 M.

Meckauer, W., Der Intuitionismus und seine Elemente bei Henri Bergson. Eine kritische Untersuchung. 160 S. gr. 8°. Leipzig, Meiner. 5 M.

Störring, G., Psychologie des menschlichen Gefühlslebens. 289 S. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 9 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Behne, A., Über Kunstkritik. Sozialistische Monatshefte 22. Jahrg., S. 1305—1308.

Diederich, B., Kunst und Dilettantismus. Preußische Jahrbücher 166. Bd., S. 37—55.

Fries, H. de, Der Wert der ästhetischen Anschauung für die Architektur. Die Kunst XVIII. Jahrg., S. 23—40.

Gaulke, J., Zur Psychologie der Kunst. Die Gegenwart 45. Jahrg., S. 492—495.

Havenstein, M., Inhalt und Form in der Kunst. Preußische Jahrbücher 165. Bd., S. 193–215.

Häberlin, P., Symbol in der Psychologie und in der Kunst. Vortrag gehalten bei der Veranstaltung des Hochschulvereines zugunsten einer Kunsthalle in Bern am 25. November 1916. 32 S. 8°. Bern, Max Dreschel. 1 M.

Horneffer, A., Was ist Kunst? Der unsichtbare Tempel 1. Jahrg., S. 241—249.

Müller-Freienfels, R., Der germanische Schönheitsbegriff. Die Grenzboten 75. Jahrg., S. 216—223.

Raphael, M., Die Idee des Schöpferischen. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 308–316.

Schultze, E., Die Philosophie des Kinematographen. Die deutsche Schule XX. Jahrg., S. 553—563 und S. 609—617.

Uehli, E., Die Geburt der Individualität aus dem Mythos. Als künstlerisches Erlebnis Richard Wagners. 119 S. Lex. 8°. München, Hans Sachs Verlag. 3 M.

Volkelt, J., Ästhetik des Tragischen. 3. neubearbeitete Auflage. 552 S. gr. 8°. München, Beck. 12,50 M.

3. Kunst und Natur.

Frauen-Schönheit. Ihre Darstellung in hervorragenden Werken alter und moderner Meister. Eine Auswahl von 234 Abbildungen. 116 S. 8°. München, F. Hanfstaengl. 1,20 M.

Pauly, Ch. E., Der venezianische Lustgarten. Seine Entwicklung und seine Beziehungen zur venezianischen Malerei. 45 S. mit 34 Abbildungen auf 18 Taf. Lex. 8°. Straßburg, Heitz, 8 M.

Voigtländer, E., Die Darstellung des Weibes in der antiken Kunst. Die Frau 23. Jahrg., S. 83—85.

4. Ästhetischer Eindruck.

Becker, J., Zur Begriffsbestimmung der Lust. Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 29. Jahrg., S. 36—50.

Böckmann, K. v., Angewandter Rhythmus. Die Tat VIII. Jahrg., S. 654—658.

Genter, P., Ein Beitrag zur Theorie der Farbenempfindungen. Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 29. Jahrg., S. 138—169.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773. Herausgegeben von Moritz Stübel. 104 S. mit 1 Tafel. gr. 8°. Dresden, Burdach. 8 M.

Heynen, W., Diltheys Psychologie des dichterischen Schaffens. 53 S. gr. 8°. Halle, Niemeyer. 1,80 M.

Kreitmaier, J., Richard Strauß. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria Laach) 47. Jahrg., S. 59—78.

Liebermann, M., Die Phantasie in der Malerei. 4. Auflage. 63 S. gr. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 3,50 M.

Révész, G., Erwin Nyiregyházi. Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes. Mit Notenbeilagen und 4 Figuren im Text. 148 S. gr. 8°. Leipzig, Veit & Co. 6 M.

Rosenthal, G., Lessing und Leonardo da Vinci. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S. 418—425.

Scherber, F., W. A. Mozart und Joh. Seb. Bach. Signale für die musikalische Welt 74. Jahrg., S. 847—851.

Singer, K., Anton Bruckner. Der Merker VII. Jahrg., S. 733—736.

Stern, G., Max Reger. Sozialistische Monatshefte 22. Jahrg., S. 551—563.

Stockmann, A., Chamisso und der nationale Zwiespalt in seiner Dichterseele. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria Laach) 91. Bd., S. 339—359.

Vasari, G., Die Lebensbeschreibung der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau. 1. Bd. Trecento. 2 Hälften. 1. Hälfte übersetzt und Anmerkungen von Martin Wackernagel. 211 S. 8°. 12 M. 2. Hälfte übersetzt und Anmerkungen von Paul Schubring. 240 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heiz. 8,50 M.

Wagner, R., Briefe an Hans v. Bülow. 278 S. 8°. Jena, Diederichs. 7 M.

Witting, F., Michelangelo und Beethoven. 49 S. 8°. Straßburg, Heitz. 1,50 M.

2. Anfänge der Kunst.

Riemann, H., Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im gregorianischen Gesange. 112 S. gr. 8°. 4 M. Abhandlungen der kgl. sächsischen Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft. Reihe A: Folkloristische Tonalitätsstudien. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Strzygowski, J., Altai, Iran und Völkerwanderung. Vergleichende ornamentgeschichtliche Studien über den Kulturanfang der Nomaden und Nordvölker. Leipzig, J. C. Hinrichs.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Andro, L., Goethe, das Kind Bettina und die Musik. Der Merker VII. Jahrg., S. 669—672.

Bartók, B., Über die magyarische Musik. Der Merker VII. Jahrg., S. 757—759.

Bekker, P., Das deutsche Musikleben. 1.—3. Tausend. 336 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 6 M.

Bekker, P., Militärmusik. Frankfurter Zeitung, 16. Februar.

Bie, O., Die Melodie. Die neue Rundschau XXVII. Jahrg., S. 649—664.

Bie, O., Die moderne Musik und Richard Strauß. 2. Aufl. 101 S. Mit 15 Bildnissen und 13 Notenbeilagen. kl. 8°. Leipzig, Siegel. 1,50 M.

Busoni, F., Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. 2. erweiterte Auflage. 48 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 0,60 M.

Dahms, W., Aufgaben und Ziele der deutschen Musikkritik. Konservative Monatsschrift 73. Jahrg., S. 954—958.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 29. Bd. Chop, Max: Joseph Haydn: Die Jahreszeiten. Oratorium. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. 83 S. 16°. Leipzig, Ph. Reclam jun. 0,20 M.

Gaulke, J., Die Musik als Kunstverderberin. Die Gegenwart 45. Jahrg., S. 516 bis 544.

Gürtler, F., Stillstand in der Musik? Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 11—14.

Helm, Th., Julius Stockhausen und Richard Wagner. Der Merker VII. Jahrg., S. 743—745.

Jejunus, Die Regeneration der Zauberflöte. Preußische Jahrbücher 166. Bd., S. 61—73.

König, E., Dichtung und Musik. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 345—358.

Kovàcs, S., Untersuchungen über das musikalische Gedächtnis. Zeitschr. für angewandte Psychologie 11. Bd., S. 113—136.

Kreuzhage, E., Hermann Goetz, sein Leben und seine Werke. Mit einem Notenanhang. 356 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7,50 M.

Mersmann, H., Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703). 45 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1,50 M.

Peterson-Berger, W., Die Wagnerfehde. Der Merker VII. Jahrg., S. 693 bis 705.

Pfordten, H. Freiherr v. d., Franz Schubert und das deutsche Lied. 152 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M.

Simon, J., Der vernachlässigte Symphoniker Mozart. Signale für die musikalische Welt 74. Jahrg., S. 826—828.

Schmitt, C., Musikalische Analyse einer Ballade von Löwe. Neue Bahnen 27. Jahrgang, S. 488—494.

Tetzel, E., Das Problem der modernen Klaviertechnik. 2., umgearbeitete Auflage. 173 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M.

Vara, S., Deutsche Musik in England. Der Merker VII. Jahrg., S. 775—781.

Wagner, R., Briefe an Hans v. Bülow. 278 S. 8°. Jena, Diederichs. 7 M.

Weingartner, Fr., Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. 2., durchgesehene Auflage. 207 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M.

Wellesz, E., Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche. Eine kritische Studie über den Stand und die Probleme der gegenwärtigen Forschung. S. 91—125 mit 2 Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, Harrassowitz. 1,50 M.

Bab, J., Biblische Dramen. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 220—222.

Bab, J., Die Expressionisten und das Drama. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 266 bis 270.

Bab, J., Expressionistisches Drama. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 286—289.

Bolze, W., Ästhetik und Dramaturgie. Die Gegenwart 45. Jahrg., S. 500—503.

Eger, P., Das Theater nach dem Kriege. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 453 bis 455.

Ehrenstein, A., Junges Drama. Die neue Rundschau XXVII. Jahrg., S. 1711—1714.

Gallwitz, S. D., Biblische Opern. Die Hilfe Nr. 43 und Nr. 48, S. 707—708 und S. 787.

Gleichen-Rußwurm, A. v., Das Tanzspiel und unser Theater. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 128—130.

Hartmann, G., Der Kampf um das deutsche Theater. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 401—402.

Hatvanij, P., Die Theaterstücke Knut Hamsuns. März 10. Jahrg., S. 113—117.

Hoffmann, P. Th., Das indische Theater. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 589 bis 592.

Holthaus, F., Alte und neue Schule in der Schauspielkunst. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 363—368.

Jacobsohn, S., Das Jahr der Bühne. 4. Bd. 1914/15. 184 S. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. 3 M.

Johst, H., Das Bauerntheater und seine Sendung. Die Lese 7. Jahrg., S. 133—134.

Iffland, A W., Über meine theatralische Laufbahn. Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Eduard Scharrer-Santen. Mit einem Bildnis Ifflands. 196 S. 16°. 0,80 M.

Istel, E., Oper oder Drama. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 523—524.

Istel, E., Opernübersetzung. Der Merker VII. Jahrg., S. 676—678.

Kiefer, W., Die Theaterfrage. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 438—449.

Köppen, F., Das deutsche Theater und der Krieg. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 424—426.

Lothar, E., Das französische Theater der Zukunft. Frankfurter Zeitung, 60. Jahrg., 30. Januar.

Mai-Rodegg, G., Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Mit einem Geleitwort von Geheimrat Joseph Kohler. 107 S. gr. 8°. Berlin, Oesterheld. 3 M.

Marsop, P., Wie steht es um die deutsche Theaterkritik? Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 148—151.

Meinek, E., Shakespeare und Wagner. Bayreuther Blätter 39. Jahrg., S. 120—129.

Molo, W. v., Die Tragödie der dramatischen Handlung. Das literarische Echo 19. Jahrg, S. 201—208.

Molo, W. v., Intrige und Psychologie im Drama. Der Merker VII. Jahrg., S. 719 bis 723.

Pfeiffer, M., Theaterkultur. Allgemeine Rundschau 13. Jahrg., S. 632—633.

Rohmeder, K., Strindberg und die Frauen. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 365—368.

Rosenthal, F., Die großen Augenblicke des Theaters. Das literarische Echo 19. Jahrg., S. 265—270.

Schissel v. Fleschenberg, O., Unser Verhältnis zur Antike. Am Mimus betrachtet. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, Heft 3.

Schlaf, J., Die altenglische Schaubühne. Der Merker VII. Jahrg., S. 653—659.

Scholz, W. v., Zwei Umstellungen im »Gyges«. Die deutsche Bühne 8. Jahrg., S. 577—578.

Schultze, E., Das jiddische Theater. Die neue Rundschau XXVII. Jahrg., S. 939 bis 955.

Werner, R., Karl Busse und das deutsche Drama. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 506—512.

4. Wortkunst.

Abeles, A., Die Bürgschaft als Motiv in der jüdischen Literatur. Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums 60. Jahrg., S. 213—226 und S. 263 - 278.

Appelmann, M., H. W. Longfellows Beziehungen zu Ferdinand Freiligrath. 106 S. gr. 8°. Münster, Greve. 2,40 M.

Balkenhol, A., Das poetische Bild bei Annette v. Droste-Hülshoff. 112 S. 4. Bd. 3 Heft. gr. 8°. Münster, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung. 3 M.

Buchwald, R., Die Erneuerung alter deutscher Dichtungen. Die Tat VIII. Jahrg., S. 515—523.

Bette, L., Friedrich Hebbel und die komische Kunst. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S 402—415.

Bieber, H., Paul Heyse und Jakob Burckhardt. Das literarische Echo 19. Jahrg., S. 146—151.

Bunsen, M. v., Marie v. Ebner-Eschenbach. Die Frau 23. Jahrg., S. 385—389.

Cairns, W. B., Some Notes on Poe's »Al Aaraaf«. Modern Philology Bd. XIII, S. 35—45. 1915.

Chinard, G., Notes sur le Prologue d'»Atala«. Modern Philology Bd. XIII, S. 157 bis 169. 1915.

Cloesser, A., Vom deutschen Drama. Die neue Rundschau XXVII. Jahrg., S. 377 bis 384.

Coffmann, B. R., The Influence of English Literature on Friedrich v. Hagedorn. Modern Philology Bd. XIII, S. 75—99. 1915.

Conrad, H., Petrarca als Lyriker verglichen mit seinem größten Jünger, Shakespeare. Preußische Jahrbücher 166. Bd., S. 376—389.

Consbruch, H., Die Frauen in Anzengrubers Werken. Die Lese 7. Jahrg., S. 49—51.

Dargan, P. E, Balzac and Cooper. Modern Philology Bd. XIII, S. 193—215. 1915.

David, H., Theophile Gautier: Le Pavillon sur l'Eau: Sources et Traitement. Modern Philology Bd. XIII, S. 391—417. 1915 und S. 647—669. 1916.

Deckelmann, H., Was ist uns Geibels Lyrik heute? Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 593—607.

Dilthey, W., Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. 5. Aufl. Mit einem Titelbild. 476 S. 8°. Leipzig, Teubner. 6 M.

Ebbinghaus, Th., Heinrich v. Treitschke und die deutsche Literatur. Preußische Jahrbücher 165. Bd., S. 67—88.

Ebner-Eschenbach, M., Meine Erinnerungen an Grillparzer. Aus einem zeitlosen Tagebuch. 190 S. 8°. Berlin, Paetel. 4 M.

Eichler, A., Zur Technik der Lauschszenen bei Shakespeare. Englische Studien 50. Bd., S. 17—51.

Enders, C., Friedrich Lienhard, der Deutsche. Das literarische Echo 19. Jahrg., S. 151—156.

Firmenisch-Richartz, E., Die Brüder Boisserée. 1. Bd.: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Mit 2 Bildnissen in Kupferdruck. 546 S. Lex. 8°. Jena, Diederichs. 16 M.

Friedrichs, E., Ein unbekannter »Herodes«-Dichter. Djershawin. Die neuen Sprachen XXIV. Bd., S. 212—223.

Goethes Briefwechsel mit seiner Frau. Herausgegeben von Hans Gerhard Gräf. 2 Bde. Mit 12 Bildertafeln, einem Faksimile und einem Schlußstück. 558 und 524 S. 8°. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt Rütten & Loening. 15 M.

Goetz, B., Moderne lettische Lyrik. Frankfurter Zeitung, 12. Februar.

Gundolf, F., Goethe. 796 S. Lex. 8°. Berlin, Bondi. 14,50 M.

Handschin, Ch. H., Goethe und Dürer. Modern Philology Bd. XIII, S. 65 bis 75. 1915.

Hefele, H., Ricarda Huch. Die Tat VIII. Jahrg., S. 823—832.

Heinemann, K., Die Medea von Euripides und Grillparzers Goldnes Vließ. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 516—530.

Herwig, F., Vom literarischen Expressionismus. Hochland 13. Jahrg., S. 232 bis 235.

Hibbard, L. A., »Guy of Warwick« and the Second »Mystère« of Jean Louret. Modern Philology Bd. XIII, S. 181—188. 1915.

Hilbert, G., Das Hamlet-Problem. Ein Versuch zu seiner Lösung. Konservative Monatsschrift 74. Jahrg., S. 43—55.

Hildebrand, A., Geibels poetische Erzählungen. Sokrates 4. Jahrg. (neue Folge), S. 15—30.

Hitschmann, E., Gottfried Keller. Psychoanalytische Behauptungen und Vermutungen über sein Wesen und sein Werk. Imago IV. Jahrg., S. 223—247 und S. 274—316.

Jahn, W., Zu Hebbels »Mutter und Kind«. Zeitschr. für deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 535—539.

Jiriczek, O., Die deutsche Heldensage. 4., erneuert umgearbeitete Auflage. Neudruck. Mit 5 Tafeln. 216 S. 8°. Berlin, Göschen. 0,90 M.

Ilgner, H., Die Frauengestalten Wilhelm Raabes in seinen späteren Werken. 95 S. gr. 8°. Berlin, Ebering. 2 M.

Kaberger, O. E., Zur literarischen Geschichte des Haßgesanges auf England. Die Lese 7. Jahrg., S. 68—70.

Kellen, T., Die vlämische Literatur. Das literarische Echo 19. Jahrg., S. 213—219 und S. 285—289.

Keller, W., Shakespeares literarisches Testament. Englische Studien 50. Bd., S. 1—17.

Kersten, K., Dostojewski nach seinen Briefen. Die Aktion 6. Jahrg., S. 662—665.

Kießling, A., Richard Wagner und die Romantik. 136 S. gr. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 3 M.

Klemann, Liliencrons Kriegsdichtung. Zeitschr. für christliche Erziehungswissenschaft 9. Jahrg., S. 416—423.

Lachower, F., Scholem-Alejehem. Der Jude 1. Jahrg., S. 195—197.

Leppman, F., Thomas Mann. 151 S. mit einem Bildnis. 8°. Berlin, A. Juncker. 2,50 M.

Lessings Hamburger Dramaturgie. Herausgegeben und erläutert von Prof. Dr. Julius Petersen. Mit einer Abbildung in Kunstdruck. 578 S. 8°. Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 4,50 M.

Lienhard, F., Spittelers Prometheus. Eckart X. Jahrg., S. 126—136.

Lillge, F., Ein rhetorisches Schema in Platons Kriton. Sokrates 4. Jahrg. (neue Folge), S. 331—339.

Lillge, F., Eine Thukydidesreminiszenz bei Goethe. Sokrates 4. Jahrg. (neue Folge), S. 187—193.

Linde, E., Goethe als Erzieher seiner selbst. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 641—658.

Litzmann, B., Ernst v. Wildenbruch. 2. Bd. 1885—1909. Mit 10 Bildnissen und einer Handschriftprobe. 413 S. gr. 8°. Berlin, Grote. 8 M.

Ludwig, A., Deutsche Shakespearewissenschaft. Das literarische Echo 19. Jahrg., S. 27—30.

Lüders, H., Die Saubhikas. Ein Beitrag zur Geschichte des indischen Dramas S. 698—737. Lex. 8°. Berlin, Königliche Akademie der Wissenschaften. Berlin, Georg Reimer in Komm. 2 M.

Mahrholz, W., Die Erneuerung der Dichtung. Der unsichtbare Tempel 1. Jahrg., S. 249—255.

Mann, H., Flaubert und die Kritik. Die Aktion 6. Jahrg., S. 426—430.

Maync, H., R. M. Rilke und seine »Weise von Liebe und Tod«. Versuch einer psychologisch-ästhetischen Literaturanalyse. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 417—430.

Müller-Freienfels, R., Die Literatur um 1910. Das literarische Echo 19. Jahrg., S. 1—9.

Natteroth, F., Theodor Däubler. Die Gegenwart 45. Jahrg., S. 693—695.

Northup, G. T., The Influence of George Borrow upon Prosper Mérimée. Modern Philology XIII. Bd., S. 143—157. 1915.

Offe, H., Shakespeare. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 653—663.

Oswald, J., Gustav Freytag. Die Rheinlande 16. Jahrg., S. 265—268.

Overmans, J., Wenn man Bahr und Bourget liest. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria Laach) 47. Jahrg., S. 49—58.

Paquet, A., Geistiges in gegenwärtiger Literatur. Frankfurter Zeitung 60. Jahrg., 9. Februar.

Phillipson, P. H., Notes on Heine. Modern Philology Bd. XIII, S. 123 bis 129.

Puckett, H. W., The »Genoveva« Theme. Modern Philology Bd. XIII, S. 609 bis 623.

Richter, H., Geschichte der englischen Romantik. 2. Bd. 1. Teil: Die Blüte der Romantik. 710 S. gr. 8°. Halle, Niemeyer. 18 M.

Rose, W., Hermann Löns. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 612—618.

Saedler, H., Hebbels Moloch. Ein Kultur- und Religionsdrama. 132 S. gr. 8°. Weimar, Duncker. 5,50 M.

Saitschik, R., Shakespeare und der Genius der Kunst. Hochland 13. Jahrg., S. 561—576.

Schikowski, J., »Phantasus« von Arno Holz. Die Neue Zeit 35. Jahrg., S. 220 bis 223.

Schlüter, W., Zur Erinnerung an Heinrich v. Kleist. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 503—505.

Schnupp, W., Klassische Prosa. Die Kunst- und Lebensanschauung der deutschen Klassiker in ihrer Entwicklung. 2. Auflage. Goethe. 645 S. gr. 8°. Leipzig, Teubner. 7 M.

Schröer, M. M. A., Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte.

1. Teil: Von den ältesten Zeiten bis Spencer. 2. vermehrte Auflage. 159 S. kl. 8°. Berlin, G. J. Göschen. 0,90 M.

Schröter, E. M., Das Erlösungssymbol bei Dante und Goethe. Der unsichtbare Tempel 1. Jahrg., S. 397—404.

Schumann, W., Die neue Richtung im deutschen Schrifttum. Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 5—11.

Schwemann, R., Das Hexeneinmaleins und andere dunkle Stellen aus Goethes Faust. 66 S. 8°. Münster, Universitäts-Buchhandlung F. Coppenrath in Komm. 1,50 M.

Steiger, E., Shakespeare und Cervantes. Kulturgeschichtliche Mosaiksteine zu einem Doppelbildnis. Die Glocke II Jahrg., S. 140—146.

Stern, J., Gustav Freytag (12. Juli 1816 bis 30. April 1895). Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 463—466.

Stoltenberg, H. L., Die Bindung der deutschen Rede. 132 S. 8°. Berlin, Curtius. 2,50 M.

Stolterfoth, In Sachen flämischer Dichtung. Zur Eröffnung der flämischen Hochschule zu Gent. Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 136—139.

Sulger-Gebing, E., Gerhart Hauptmann. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. Mit einem Bildnis des Dichters. 146 S. kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M.

Ueding, P., Thomas Mann und sein Heldenbild Friedrichs des Großen. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 19. Jahrg., S. 416—423.

Ullmann, H., Gustav Freytag. Zum 13. Juli 1816. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 57—62.

Wachler, E., Die Unersetzlichkeit des arischen Mythos für die Poesie. Hammer 15. Jahrg., S. 498—504.

Walzel, O., Andreas Gryphius. Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 73 bis 74.

Walzel, O., Jungösterreichische Dichtung. Internationale Monatsschrift 10. Jahrg., S. 1209—1225.

Walzel, O. F., Aristophanische Komödien. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 481—507.

Weis, K., Schillers »Jungfrau von Orleans« in ästhetischer Beleuchtung. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 30. Jahrg., S. 539—555.

Wendland, P., Das Gewand der Eitelkeit. Ein Fragment. Zu Anaximenes Rhetorik. Hermes 51. Bd., S. 481—486.

Wilson Porterfield, A., Graf von Loeben and the Legend of Lorelei. Modern Philology Bd. XIII, S. 305—333. 1915.

Wyneken, G., Franz Werfel. Die freie Schulgemeinde VI. Jahrg., S. 45—49.

Ziegler, Theob., Schiller. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen. 3. Auflage. 13.—18. Tausend. 99 S. 8°. Leipzig, Teubner. 1 M.

5. Raumkunst.

Eisler, M., Die Freiung in Wien nebst einem Exkurs über die Raumform an sich. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 327—333.

Escherich, M., Konrad Witz. 277 S. mit 13 Tafeln in Lichtdruck. Lex. 8°. Straßburg, Heitz. 14 M.

Friedeberger, H., Bernhard Hoetger. Die Rheinlande 16. Jahrg., S. 245—253.

Oehring, K., Formprobleme. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 231—232.

Sammlung der Werke von Bernhard Hoetger. (Galerie Erich Cüpper, Aachen.) Eingeleitet von Kasimir Edschmid. Leipzig, Kurt Wolff. 1,20 M.

Schubring, P., Die italienische Plastik des Quattrocento. S. 33—96 mit Abbildungen und 4 Tafeln. Lex. 8°. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 2 M.

Schütgen, Holzgrüppchen einer kölnischen Pieta aus der Spätgotik. Zeitschr. für christliche Kunst 29. Jahrg., S. 83—84.

Seidenstücker, K., Süd-buddhistische Studien. 1. Die Buddha-Legende in den Skulpturen des Ananda-Tempels zu Pagan. Mit 40 Tafeln, 11 Textfiguren und einem Plan von Pagan. 114 S. Lex. 8°. Hamburg, Meißners Verl. in Komm.

Stapel, W., Schnitzaltäre. Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 273—277.

Steinmann, E., Michelangelo-Legende. Frankfurter Zeitung 60. Jahrg., 5. und 7. Januar.

Waldmann, E., Georg Kolbe. Kunst und Künstler XV. Jahrg., S. 3—18.

West, R., Der Ausdruck des Willens in der Plastik. Preußische Jahrbücher 165 Bd., S. 430—442.

Witting, F., Michelangelo da Caravaggio. Eine kunsthistorische Studie. 84 S. Lex. 8°. Straßburg, Heitz. 5 M.

Bredt, F. W., Friedhof und Grabmal. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz. 211 S. mit Abbildungen und 5 Tafeln. Lex. 8°. Düsseldorf, L. Schwann. 5 M.

Brinckmann, A. E., Die Baukunst des 17. und 18 Jahrhunderts. S. 169—328 mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 2 M.

Dengel, Ph., Der Palazzo di San Marco in Rom, genannt Palazzo di Venezia. Österreichische Rundschau Bd. XLIX, S. 16—23.

Mackowsky, H., Heinrich Gentz, ein Berliner Baumeister um 1800. Zeitschr. für bildende Kunst 52. Jahrg., S. 58—63.

Popp, J., Bruno Paul. Mit 319 Abbildungen von Häusern und Wohnungen. 252 S. 32,5 × 25,5 cm. München, F. Bruckmann. 30 M.

Rolfs, W., Soldatengräber und Einheitskreuz. 26 S. mit 5 Tafeln. 8°. München, J. F. Lehmann. 1 M.

Schaefer, K., Die Baukunst des Abendlandes. Mit 22 Figuren. Neudruck. 178 S. kl. 8°. Berlin, Göschen. 1 M.

Schoen, M., Das Formproblem in der Architektur. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 39 bis 45.

Sembau, M., Zu Nikolaus Goldmanns Leben und Schriften. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 349—361 und S. 463—474.

Tessenow, H., I. Die technische Form. II. Das Ornament. Kunst und Künstler XV. Jahrg., S. 28—32.

6. Bildkunst.

Avenarius, F., Heinrich Steinhausen. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 103—104.

Avenarius, F., Fritz Boehle in unserer Kunst. Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 161—165.

Bombe, W., Beiträge zur italienischen Profankunst. I. Die Versnovelle der »Donna del Vergin« und andere Malereien im Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 362—377.

Brausewetter, A., Hans Memlings »Jüngstes Gericht«. Konservative Monatsschrift 74. Jahrg., S. 135—141.

Burger, F., Die Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts. S. 65—96 mit Abbildungen und 1 Tafel. Lex. 8°. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 2 M.

Chiesa, F., Die künstlerische Betätigung des Tessiner Volkes und ihr geschichtlicher Wert. Autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von E. Mewes-Béha. 59 Tafeln und 18 S. Text mit 1 Abbildung. 31 × 25,5 cm. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 20 M.

Clemen, P., Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. 834 S. mit 42 Tafeln in Licht- und Farbendruck und 548 Abbildungen im Text. 32 × 24,5 cm. Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. 50 M.

Cornelius, P., Faustillustrationen in Stichen von Ruschweyh und Thaeter. Neu herausgegeben von Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) in Berlin. Mit einer Einleitung von Alfred Kuhn. Berlin, Dietrich Reimer. 60 M.

Däubler, Th., Expressionismus. Die neue Rundschau XXVII. Jahrg., S. 1133—1138.

Däubler, Th., Georg Grosz. Die weißen Blätter 3. Jahrg., S. 167—170.

Diez, E., Die Kunst der islamitischen Völker. S. 77—192 mit Abbildungen und 2 (1 farb.) Tafeln. Lex. 8°. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 2 M.

Doering, O., Von modernster Kunst. Allgemeine Rundschau 13. Jahrg., S. 548—549.

Elias, J., Lesser Ury. Kunst und Künstler XV. Jahrg., S. 138—140.

Elias, J., Deutsche Kunst. Die neue Rundschau XXVII. Jahrg., S. 975—986.

Escher, K., Velasquez als Maler der Krieger Spaniens. Die Lese 7. Jahrg., S. 199 bis 202.

Eßwein, H., Joseph Damberger. Die Kunst XVIII. Jahrg., S. 112—118.

Feuerbach, Bilder und Bekenntnisse. Herausgegeben von Herm. Uhde-Bernays. Mit 24 Bildern auf Tafeln. 22 S. 8°. München, Delphin-Verlag. 0,70 M.

Glaser, C., Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. S. 320. gr. 8°. München, Bruckmann. 8,50 M.

Gogh, V. v., Briefe. 7. Auflage. Deutsche Ausgabe von Margarete Mauthner. 186 S. mit Bildnis und 16 Abbildungen. 8°. Berlin, Cassirer. 3,60 M.

Graul, W., Antike oder germanische Kunst. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 232—238.

Hamann, R., Zur neuesten deutschen Kunst. Die Hilfe Nr. 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, S. 654—656, S. 669—671, S. 708—710, S. 722—724, S. 741—742, S. 756 bis 757 und S. 769—770.

Handschin, Ch. H., Goethe und die bildende Kunst: Italien. Modern Philology Bd. XIII, S. 333—347. 1915.

Hartlaub, G. F., Beiträge zu Francesco di Giorgio. Zeitschr. für bildende Kunst 52. Jahrg., S. 63—70.

Henry, D., Der Kubismus. Die weißen Blätter 3. Jahrg., S. 209—222.

Kreitmaier, J., Edward v. Steinle als Romantiker. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria Laach) 47. Jahrg., S. 286—303.

Lang, O., Fritz Burger. Die Rheinlande 16. Jahrg., S. 372—373.

Lemberger, E., Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei. Der Cicerone VIII. Jahrg., S. 127—134, S. 355—360 und S. 432—439.

Lexikon, Allgemeines, der bild. Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Unter Mitwirkung von etwa 400 Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Ulrich Thieme. 12. Bd., V, 614 S. Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 38 M.

Liebermann, M., Degas. 6. Auflage. 29 S. mit 13 Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 2,80 M.

Lüthgen, E. G., Malerei und Plastik in der kölnischen Kunst des 14. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 448–463.

Maier-Graefe, J., Renoir. Kunst und Künstler XV. Jahrg., S. 37—52 und S. 69—86.

Male, E., Studien über die deutsche Kunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 387—404 und S. 429—448.

Martin, R., Die ältesten bildlichen Darstellungen von Germanen und Galliern. Die Umschau XX. Jahrg., S. 767—771.

Möller, E., Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 313—326.

Neumann, C., Drei merkwürdige künstlerische Anregungen bei Runge, Manet, Goya. Mit einem Beitrag von Wilh. Fraenger. Mit 2 Tafeln und 5 Abbildungen im Text. 20 S. gr. 8°. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stiftung Heinrich Lanz.

Piper, R., Das Liebespaar in der Kunst. Mit 140 Abbildungen. 1.—10. Tausend. 170 S. gr. 8°. München, Piper & Co. 2,80 M.

Prausnitz, G., Der Wagen in der Religion, seine Würdigung in der Kunst. 122 S. mit 19 Lichtdrucktafeln. Lex. 8°. Straßburg, Heitz. 8 M.

Raehlmann, E., Die Stellung der Temperamalerei in der Kunst der verschiedenen Zeitepochen. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 404—419.

Roehl, M., Vom Kampf der Kunst. Die Schaubühne XII. Jahrg., S. 339—342.

Roh, F., Ein neues Selbstbildnis Dürers. Repertorium für Kunstwissenschaft IV. Bd. (neue Folge), S. 10—15.

Seibold, A., Die Radierung. Ein Leitfaden und Ratgeber. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 6 Kunstbeilagen und 16 Abbildungen im Text. 100 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. 2,50 M.

Scheffler, K., Heinrich Tessenows Zeichnungen. Kunst und Künstler XV. Jahrg., S. 19—20.

Scheffler, K., Talente. 216 S. mit zum Teil farbigen Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 16 M.

Simmel, G., Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. 205 S. gr. 8°. Leipzig, Kurt Wolff. 3,50 M.

Strzygowski, J., Die bildende Kunst des Ostens. Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen. Mit 28 Abbildungen auf Tafeln. 86 S. 8°. 3. Bd. Leipzig, Klinkhardt. 1,50 M.

Strzygowski, J., Schwedische Großkunst der Gegenwart. Zeitschr. für bildende Kunst 52. Jahrg., S. 13—24.

Stübel, M., Briefe von und über Adrian Zingg. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. Jahrg., S. 281—303.

Uhde-Bernays, H., Karl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk, seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst. 3. vermehrte Auflage. 5. bis 8. Tausend. Mit 8 Gravüren, 6 Farbtafeln, 149 Bildern in Mattkunstdruck und zahlreichen Textabbildungen nach Zeichnungen. 200 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 50 M.

Veringer, J. A., Hans Thoma Griffelkunst. 189 S. Lex. 8°. Frankfurt a. M., Prestel. 40 M.

Wernekke, H., Friedrich Ludwig Schröder als Künstler und Freimaurer. Mit Bildnis und Faksimile. 104 S. 8°. Berlin, Unger. 2,50 M.

Widmer, K., Alice Trübner. Die Kunst XVIII. Jahrg., S. 51—56.

Wolf, H., Emil Orlik. Die Kunst XVIII. Jahrg., S. 81—87.

Wolfradt, W., Form und Format. Kunst und Künstler XV. Jahrg., S. 121—135.

Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei. Die Malerei des Mittelalters. Neu bearbeitet von M. Bernath. Mit 432 Abbildungen. 300 S. und 184 S. Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Kröner. 10 M.

Wulff, O., Altchristliche und byzantinische Kunst. S. 577—632 mit Abbildungen und 2 Tafeln. Lex. 8°. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 2 M.

Avenarius, F., Deutsche Mode oder deutsche Typentracht. Deutscher Wille (Kunstwart) 29. Jahrg., S. 137—142.

Boehn, M. v., Mode und »Bekleidungskunst«. Kunst und Künstler XV. Jahrg., S. 55—69.

Deecke, G., Die deutsche Mode. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 167—171.

Klingelschmitt, Th., Mainzer Seidensticker am Ende des Mittelalters. Zeitschr. für christliche Kunst 29. Jahrg., S. 126.

Lutz, W., Schatten- und Scherenkunst. Die Lese 7. Jahrg., S. 145—151.

Lüthgen, E. G., Kunst im Kunstgewerbe. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 353—361.

Rieß, P., Der deutsche und der österreichische Werkbund. Die Lese 7. Jahrg., S. 168—169.

Sauter, Th., Geheimnisse alter Buchbindekunst. Die Lese 7. Jahrg., S. 81—84 und S. 99—102.

Schippers, A., Die Glasmalerei in Maria Laach im 16. Jahrhundert. Zeitschr. für christliche Kunst 29. Jahrg., S. 92—94.

Schmarsow, A., Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern. Mit 5 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 55 S. Erschienen in den Abhandlungen der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse 33. Bd., Nr. 2. Leipzig, Teubner. 2,60 M.

Schnütgen, Ein moderner Bibeleinband. Zeitschr. für christliche Kunst 29. Jahrg., S. 97—99.

Weber, H. v., Zum Fall Werkbund. Der Zwiebelfisch VII. Jahrg., S. 123—130.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Avenarius, F., »Bilder als Verleumder« auch bei uns? Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 20—30.

Avenarius, F., Wieder etwas zum Thema »Das Bild in der Weltlüge«. Kunstwart (Deutscher Wille) 30. Jahrg., S. 226—234.

Bennewitz, H., Weimar, deutsche Weltanschauung und Weltkrieg. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 461—465.

Benz, R., Die gotische Volkskultur und die Gegenwart. Die Tat VIII. Jahrg., S. 425—433.

Bieber, H., Geschichte, Zeit und Dichtung. Das literarische Echo 19. Jahrg., S. 333—338.

Blume, Die Macht der Musik im Felde. Die Stimme 11. Jahrg., S. 46—50.

Brandt, O. H., Von der gegenwärtigen Kriegsdichtung in Prosa. Eckart X. Jahrg., S. 85—91 und S. 136—147.

Chamerus, W., Schaubühne und sittliche Erneuerung. Allgemeine Rundschau 13. Jahrg., S. 613—614.

Crény, G., Die Neugeburt der Kunst. Österreichische Rundschau XLVIII. Bd., S. 216—241.

Dinter, A., Weltkrieg und Schaubühne. 1. Bd., 62 S. 8°. München, J. F. Lehmann. 1 M.

Doering, O., Krieg und Kunst. 117 S. kl. 8°. München, Volksvereinsverlag. 1,20 M.

Dreßler, W. O., Denkschrift betreffend die Neugestaltung der Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Reich und in den Bundesstaaten. Als Manuskript gedruckt. 31 S. gr. 8°. Breslau, Schottlaender. 1 M.

Dreßler, W. O., Kunstpflege. Nord und Süd 41. Jahrg., S. 59—65.

Enderling, P., Kunst und Kultur im Südwesten. Die Lese 7. Jahrg., S. 274—277.

Fries de, H., Der Schatten des Krieges über der Kunst. Die Rheinlande 16. Jahrgang, S. 272—274.

Füllkrug, G., Faust und der Weltkrieg. 16 S. 8°. Schwerin, F. Bahn. 0,10 M.

Gallwitz, S. D., Die Tonkunst in der Kirche. Die Hilfe Nr. 34, S. 556—558.

Gaulke, J., Kunst und Kino im Kriege. Die Gegenwart 45. Jahrg., S. 618—620.

Häfker, H., Die Entwicklung der Kinematographie im Kriege. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 737—743.

Hamann, R., Deutsche und französische Kultur und Kunst. Internationale Monatsschrift 11. Jahrg., S. 195—229.

Hashagen, J., Französische Kriegsliteratur. Deutsche Revue XLI. Jahrg., S. 72—75.

Havemann, J., Preußentum und Kunst. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 433—438.

Hellwig, A., Kriegsschundliteratur und Kriegsschundfilme. Hochland 13. Jahrg., S. 375—383.

Hoche, P., Die Bedeutung des Werkunterrichts für Kunst und Kultur. Die christliche Kunst XII. Jahrg., S. 269—271.

Hollander, W. v., Die Entwicklung der Kriegsliteratur. Die neue Rundschau XXVII. Jahrg., S. 1274—1279.

Mensendieck, O., Vom Ring des Nibelungen zum Parsival. Zwei Kriegsvorträge zur Kennzeichnung der Bedeutung Richard Wagners für die sittlichen Aufgaben der Gegenwart. 70 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1,80 M.

Meyer, R., Künstlerische Erziehung. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. Jahrg., S. 439—440.

Müller-Freienfels, R., Der Geist der deutschen Dichtung vor dem Kriege. Nord und Süd 41. Jahrg., S. 318—328.

Neißer, A., Die freien Volksbühnen und der Krieg. Die Glocke II. Jahrg., S. 226 bis 232.

Pazaurek, G. E., Der schwäbische Anteil an der Kriegsliteratur. Die Lese 7. Jahrgang, S. 20—23.

Pernerstorfer, E., Deutsche Kriegsromane. Die Glocke II. Jahrg., S. 31—36.

Richter, W. R., Biedermeier »empfindsame Zeit« und die Zukunft. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 97—101.

Schlüter, W., Fichte und die Menschheit. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 399 bis 400.

Schmidt, Expeditus P., Die literarische Fremdherrschaft in Deutschland und der Krieg. Bühne und Welt 18. Jahrg., S. 449—461.

Schrönghamer, F., Das künstlerische Bedürfnis. Allgemeine Rundschau 13. Jahrgang, S. 599—600.

Schweisheimer, W., Der Feldsoldat und die Musik. Frankfurter Zeitung, 60. Jahrgang, 14. Januar.

Stephany, H., Das deutsche Theaterwesen und die Lehren des Krieges. Preußische Jahrbücher 165. Bd., S. 253—263.

Tardel, H., Die Macht des deutschen Liedes im gegenwärtigen Kriege. Preußische Jahrbücher 166. Bd., S. 73—92.

Trübner, W., Der Krieg und die Kunst. Frankfurter Zeitung, 60. Jahrg., 21. Januar.

Walter, B., Kunst und Öffentlichkeit. Süddeutsche Monatshefte 14. Jahrg., S. 95 bis 110.

Weisbach, W., Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Preußische Jahrbücher 165. Bd., S. 33—43.

Will, C., Die Schundliteratur und ihre Bekämpfung. Der Vortrupp 5. Jahrg., S. 368—374.

Wittek, H. v., Österreichische Soldatenlieder und Märsche. Österreichische Rundschau XLVIII. Bd., S. 121—145.

8. Neue Zeitschriften.

Der Falke. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst, Literatur und Leben. Herausgegeben von Kurt Trützschler v. Falkenstein. 1. Jahrg.: September 1916 bis August 1917. 12 Nummern (Nr. 1 und 2, 84 S. mit Tafeln). Lex. 8°. Darmstadt, Falkenverlag. 12 M., einzelne Nummern 1 M.

Das Kunstblatt. Herausgegeben vom graphischen Kabinett J. B. Neumann, Berlin. 1. Jahrg.: Oktober 1916. Erscheint während des Krieges unregelmäßig. 3 Hefte 3 M., Einzelheft 1,50 M.

Der unsichtbare Tempel. Monatsschrift zur Sammlung der Geister. Herausgegeben von Ernst Reinhardt, München. 12 Hefte. Lex. 8°. Jährlich 8 M., Einzelhefte 75 Pf.

Tidskrift för Konstvetenskap Utgifven of Ewert Wrangel och Fritjof Hazelius 4°. Lund. Zu beziehen durch Otto Harrossowitz, Leipzig.

Zentralblatt für bildende Kunst. Herausgegeben von Maler Architekt Willy Oskar Dreßler. Neuerscheinung nach 2 Jahren. II. Jahrg.: Oktober 1916. Jährlich 12 Hefte. Breslau, Schottlaender. Jährlich 8 M., Einzelnummer 60 Pf.

VII.

Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft.

Von

Oskar Wulff.

(Schluß.)

Die sich in dialektischen Widersprüchen bewegende und selbstbeschränkende Gedankenarbeit Tietzes bestimmt schon seine Stellungnahme zum prähistorischen und volkskundlichen Stoff bei der Abgrenzung des Forschungsgebiets der genetischen Kunstgeschichte. Wegen der mangelnden »Verbindungslinien zwischen den einzelnen Erscheinungen — kann« zwar diesem gegenüber »eine historische Fragestellung« kaum erfolgen, da die Fragen der geschichtlichen Entwicklung leicht mit »denen des psychologischen Stammbaums der Kunst verschmelzen«, doch ermögliche besonders die Ethnologie der Kunstgeschichte durch die Einsicht in die von ihr eröffneten Entwicklungsvorgänge »Einblicke in ähnliche Prozesse auf anderen Gebieten«[1]). Demnach beruht die Absonderung der Kunstgeschichte von jenen Wissensgebieten für Tietze vor allem oder mehr auf Zweckmäßigkeit oder Bequemlichkeit als auf innerer Notwendigkeit, — ja geradezu auf Willkür. Nun handelt es sich aber doch dabei nicht nur und in der Hauptsache nicht um die Aufnahme ihres gesamten Forschungsinhalts in die erstere, — sondern gerade um die Auffindung allgemeingültiger Maßstäbe. Und wenn mit Recht auch der Völkerpsychologie gegenüber, in die sie insgesamt eingehen, die Forderung aufgestellt worden ist, daß auch sie die ästhetische Wurzel der Kunst als Entstehungsgrund und »Hausgesetz« derselben nicht übersehen darf[2]), so behalten zweifellos umgekehrt die völkerpsychologischen Gesichtspunkte ihre Geltung auch für die chronologisch gesichteten Tatbestände der geschichtlichen Kunstentwicklung. Das Kräftespiel des Kunstwollens ist eben ohne sie so wenig schärfer zu erfassen wie ohne psychologisch begründete kunstwissenschaftliche Grundbegriffe.

---

[1]) Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, S. 57 ff.

[2]) Schmarsow, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwiss. 1907, II, S. 310 ff.

Damit kommen wir auf die von Wölfflin ausgesprochene Schlußfrage (Heft 2, S. 220) zurück, zugleich aber auf die Frage nach dem Verhältnis der kunstwissenschaftlichen zur sprachwissenschaftlichen Methode (siehe Heft 1, S. 6).

Der völkerpsychologischen Betrachtungsweise unterliegt die Kunst (im oben Heft 1, S. 28 bestimmten Sinne) als Gesamterzeugnis einer fortgesetzten eigenartigen — nämlich der künstlerischen — Betätigung (Ausdruckstätigkeit) der Menschheit, wie die Sprache. Beide sind Schöpfungen der Gesellschaftsseele, d. h. ihre Entfaltung — wenn nicht gar ihr Ursprung — ist durch die seelischen Wechselwirkungen der Individuen auf einander bedingt und nicht nur durch individuelle schöpferische Leistungen [1]). Die engere Übereinstimmung im Wesen beider aber reicht im Vergleich mit anderen Gebilden der Volkspsyche (Mythus, Religion, Sitte) insofern noch weiter, als in der einen wie in der anderen Ausdruck (beziehungsweise Bedeutung) und Form im Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit (Korrelation) zueinander stehen. Damit ergibt sich für uns ein gemeinsamer Ausgangspunkt mit Tietze: Formgestaltung als Ausdruck des Inhalts — einschließlich des Zweckgedankens (siehe Heft 2, S. 193), hätte ich hinzuzufügen, — bezeichnet das Ziel aller Kunst. Dieselbe Vereinheitlichung von Inhalt und Form, zu der auch die von ihm hier berücksichtigte »ästhetische Interpretation gelangt, gestattet auch der Kunstgeschichte, in ihrer genetischen Betrachtung beide Seiten des Kunstwerks zusammenzufassen« [2]). Wollen wir aber dieses doppelseitige »menschliche Kunstwollen« in seiner »kausalen Verkettung« verstehen, so dürfen wir doch seinen soziologischen beziehungsweise völkerpsychologischen Entwicklungsgesetzen nachzuforschen nicht versäumen. Zwar »erscheint die Kunst eines gegebenen Zeitpunktes als ein chaotisches Gewirr voneinander steigernden und paralysierenden Wirkungen«, aber die »Unterordnung unter eine unbewußt wirksame Problematik wäre am einfachsten, wenn sich der ganze Kunstverlauf von durchgängig waltenden Prinzipien beherrscht erweisen ließe« [3]). Für Tietze haben sich freilich alle »diesbezüglichen Bemühungen — als hinfällig entpuppt«. Allein wenn sich auch »die Zahl der möglichen Probleme nicht erschöpfen« läßt, — so würde sie sich doch zweifellos einschränken lassen, sobald wir in der Kunstentwicklung wie in der Sprachentwicklung eine Reihe sich wiederholender gleichartiger Vorgänge erkannt und sie unter einheitliche Gesichtspunkte gebracht

[1]) Wundt, Völkerpsychologie, 3. Aufl., 1911, I, S. 1 ff. und 2. Aufl., 1908, III, S. 3.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 45/6 im Anschluß an E. Heidrich, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwiss. 1913, S. 120 ff.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 137 und S. 413/4.

hätten. Und solche Erscheinungen werden auch von Tietze mehrfach berührt, vor allem aber wird die Grundvoraussetzung (siehe Heft 2, S. 220), unter der sich sowohl die Sprache als auch die Kunst entwickeln, auch von ihm anerkannt: die Bündigkeit (Kontinuität) der Entwicklung[1]).

Das fortgesetzte »Ineinanderfließen von einmaligem Ereignis und Zuständlichkeit ist auch für die künstlerische Tatsache charakteristisch«, und zwar in weit höherem Grade als für die rein geschichtliche, mit der Tietze das Kunstwerk als solche in Vergleich setzt, — für sie und für die sprachgeschichtliche. »Die Wirkung des Werkes auf ein Individuum und die Umsetzung dieser Wirkung in neue Produktion überbrückt die Kluft, die zwischen den Werken an sich unter allen Umständen besteht[2]).« Wie aber das Kunstwerk hier, so schiebt sich in der Sprache das Wort oder Lautgebilde als vermittelnder Träger der Wirkungen zwischen Individuum und Individuum ein. Und so steht zu erwarten, daß das erstere als »sinnlich sichtbare Erscheinung« (Schmarsow) in diesem bündigen Wirkungszusammenhange gleichartige oder doch ähnliche typische Vorgänge hervorrufen muß, wie sie schon die flüchtigen sprachlichen Versinnlichungen auslösen, — nämlich die Prozesse der Assimilation und Dissimilation, der Kontamination, Analogiebildung und des Bedeutungswandels. Während sich jedoch die Sprachwissenschaft ihrer prinzipiellen Bedeutung schon längst bewußt geworden ist[3]), hat die Kunstwissenschaft bis heute ihnen nachzuforschen versäumt. Die verschiedenartige Sinnestätigkeit, auf der die bildkünstlerische Gestaltung im Gegensatz zur Sprachbetätigung und -bildung beruht, schließt selbstverständlich aus, daß sich in ihr ganz dieselben Erscheinungen wiederholen könnten. Auch bringt es der größere Anteil bewußter Zwecktätigkeit, den sie erfordert, zumal auf höheren Entwicklungsstufen (siehe Heft 1, S. 15 u. 21) mit sich, daß hier das »mechanische Kräftespiel« von »überindividuellem Charakter« keine so umfassende Bedeutung gewinnt. Immerhin hat die Herabminderung der Aufmerksamkeit

---

[1]) Wundt, a. a. O. 2. Aufl., Leipzig 1908, S. 102, sieht darin geradezu für beide das gemeinsame Unterscheidungsmerkmal von der einmaligen Ausdruckstätigkeit (Lautgebärde) einerseits, anderseits von der Spieltätigkeit. Vgl. zur Sprache auch Vierkandt, a. a. O. S. 36, sowie meine Andeutungen über die sich aus dieser Grundbedingung für die Kunstwissenschaft ergebenden Aufgaben in den A. Schmarsow gewidm. Kunstwiss. Beiträgen, Leipzig 1907, Die umgek. Perspektive, S. 33.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 120, mit Berufung auf H. Paul, Grundriß d. german. Philol. 2. Aufl., Straßburg 1901, der im III. Kap. (Methodenlehre), S. 166 ff., auch schon die prinzipielle Bedeutung der typischen Prozesse der Sprachgeschichte hervorhebt.

[3]) H. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, 4. Aufl., Halle a. S. 1909, § 45, § 51 ff., § 75 ff und § 110 ff.

und die daraus entspringende Lässigkeit der reproduktiven Funktionen als Voraussetzung der letzteren zweifellos auch für das Kunstschaffen eine sehr beträchtliche Tragweite. Vor allem aber lassen sich sämtliche Einzelvorgänge hier wie dort auf zwei gegensätzliche Hauptprinzipien psychischen Geschehens zurückführen: auf die Ausgleichung (Uniformierung) einer »gegebenen Zweiheit« und auf die Spaltung (Differenzierung) einer zerfallenden Einheit[1]).

Die nächste Übereinstimmung mit den Erscheinungen der Sprachbildung zeigen wohl die Vorgänge der ersten Ordnung, die in der Kontamination und völligen Assimilation sich kreuzender ähnlicher Kunstformen bestehen. Sie spielen sich sowohl in der individuellen als auch in der universellen Stilbildung ab, und manche Fälle dieser Art sind dem Kunsthistoriker als vielerörterte Streitfragen bekannt, so z. B. die künstlerische Entwicklung des Niccoló Pisano. Inmitten der sich begegnenden antikisierenden und gotischen Kunstrichtung stehend, weiß er den statuarischen Rhythmus und den Gewandstil beider in seinen Gestalten zu verschmelzen[2]). Für derartige Ausgleichungen bietet, wie leicht begreiflich ist, die Ornamentik mit ihren schematischen Motiven ein besonders fruchtbares Feld und in dieser die Entstehung des longobardischen Bandwerks ein ebenso umstrittenes Musterbeispiel[3]). In der ornamentalen Entwicklung dürfte auch bei solchen Umbildungen bewußte Absicht am wenigsten in Frage kommen. Auf Assimilationsprozessen beruht des weiteren zum guten Teil die Typenbildung in der Kunst. Gelegentlich gibt sie sich als individuelle Schöpfung zu erkennen, so z. B. wenn ein Simone Martini sein ursprüngliches, rein gotisches Madonnenideal mit dem byzantinisierenden Ikonentypus Duccios zu vermitteln sucht, offenbar um den in diesem verkörperten religiösen Vorstellungen seiner sienesischen Mitbürger Genüge zu leisten[4]). Doch sind das Ausnahmefälle, während in jedem

---

[1]) Vgl. K. Voßler, Das System der Grammatik. Logos 1913, S. 203 ff.

[2]) Vgl. Repertorium f. Kunstwiss. 1902, S. 436 ff. Da diesen Prozessen in der Kunst bisher wenig Beachtung geschenkt worden ist, sehe ich mich hier vorwiegend auf die Heranziehung eigner Ausführungen zum Beleg angewiesen. Eine neue Kreuzung der Gotik und Antike tritt bei der Ausbildung der Ponderation in der frühen Florentiner Renaissanceplastik ein; vgl. Jahrb. d. kgl. Pr. Kunstsamml. 1913, XXXIV, S. 117 ff.

[3]) Vgl. Monatshefte f. Kunstwiss. 1917, X, S. 151 ff. Die Assimilation besteht in diesem Falle darin, daß ein volkstümliches Schleifenmotiv in das System eines altchristlichen Gitternetzes hineingesehen wird, und führt in der weiteren Entwicklung durch Dissimilation zu seiner Auflösung in die typischen neuen Bandgeflechte. Dieser Verlauf entspricht ganz dem Ineinandergreifen beider Vorgänge auf sprachlichem Gebiet; vgl. Voßler, a. a. O. S. 218.

[4]) Vgl. Repert. f. Kunstwiss. 1904, S. 109 ff. Ähnliche Beobachtungen lassen sich in der Entwicklung des Madonnentypus sogar bei G. Bellini machen.

größeren Kunstkreise unausgesetzt ein allgemeiner, scheinbar mechanischer Ausgleich zwischen Werkstatt- oder örtlichen Sonderformen stattfindet und Typen zeugt, sei es, daß ihm die gesamte Formengebung oder vorwiegend die Gesichtsbildung, die Standweise und Bewegung oder die Gewandbehandlung unterworfen wird. Ein so einheitlicher Typus, wie die gotische Gewandfigur des 14. Jahrhunderts z. B. entsteht erst durch eine längere Folge von Assimilationen [1]). Daß sie den Künstlern unbewußt bleiben, bestätigt die Entwicklung unseres heutigen Kunstgewerbes, dessen Stileinheit auf demselben Wege zustande gekommen ist [2]). So bildet sich erst ein allgemeiner »Darstellungsbegriff«, in den gewissermaßen die freie Naturanschauung eingebettet wird [3]), dabei handelt es sich jedoch nicht sowohl um ein sich gleich bleibendes Schema, als um jene beständige Einwirkung der gegebenen auf die neu entstehenden Formen (siehe Heft 2, S. 205 u. oben S. 275). Auf ihr beruht zum allergrößten Teil die Richtkraft der Kunsttradition. Auf die schöpferische Tätigkeit des Künstlers wirkt sie nicht etwa nur hemmend und beschränkend, also negativ ein, sondern auch im positiven Sinne des Kontinuitätsgesetzes (siehe oben S. 275) anregend und fördernd »von Bild zu Bild«, um Wölfflins Worte zu gebrauchen. Ihr befruchtender Antrieb tritt deutlich in der oft beobachteten Tatsache hervor, daß Bildwerke und Baudenkmäler eine engere Anlehnung an ältere am gleichen Ort befindliche Schöpfungen verraten.

Auch an den Vorgängen der Spaltung (Differenzierung) und Abwandlung (Dissimilation) hat das Unbewußte einen erheblichen Anteil. Hierher gehören vor allem die Erscheinungen der sogenannten Rückbildung, mag es sich um Auflösung reicherer dekorativer Gebilde in einfachere Teilmotive handeln wie bei der Zersetzung der antiken Akanthusornamentik [4]) sowie bei der Vereinfachung des korinthischen Kapitells in der frühmittelalterlichen Baukunst des Abendlandes [5]), oder um die Schematisierung des Menschen- (und Tier-)bildes wie z. B. beim Cruzifix im romanischen Stil [6]) sowie in der koptischen Kunst [7]). Das quantitative, einer abstrakten Formel zustrebende Gestaltungsprinzip übt darauf einen noch stärkeren Einfluß aus als auf den Vorgang der Typisierung. Hier wie dort führt es letzten Endes zum Kubismus.

[1]) Vgl. zu den Anfängen Vöge, Repert. f. Kunstwiss. 1904, S. 1 ff.
[2]) Vgl. die Hinweise von E. Meißner, Kunstwart 1917, XXX, H. 10, S. 167.
[3]) Wölfflin, Kunstgeschichtl. Grundbegr. S. 242.
[4]) Vgl. A. Riegl, Stilfragen, Leipzig 1892, S. 183 ff.
[5]) Vgl. G. Rivoira, *Le origini dell' architett. lombarda.* Roma 1901, I, S. 278 ff.
[6]) Amtl. Ber. d. kgl. Museen, Berlin 1916, XXXVII, Nr. 5, Sp. 90 ff.
[7]) Strzygowski, Kopt. Kunst, *Cat. gén. du musée du Caire,* N. 7390/3/4 sowie Beschr. d. Bildw. usw. Berlin 1909, III, 1, N. 52 und meine Ausführungen im Handb. d. Kunstwiss., herausgb. von F. Burger Bd. III, 1, Altchristl. und byzant. Kunst, S. 147 ff.

Im weiteren Umfange wird das Bereich der Spaltungsvorgänge jedoch von bewußter, künstlerischer Tätigkeit beherrscht, zumal auf höheren Entwicklungsstufen der Kunst. Als allgemeine Triebkraft des differenzierenden Fortschritts sowohl in naturalistischer wie auch in stilisierender Richtung erscheint nach der sogen. Ermüdungstheorie (s. u.) zunächst das Bedürfnis nach Steigerung der Wirkungen gegeben, das wir doch wohl in jeder sich noch auslebenden Generation voraussetzen dürfen. Die Anerkennung desselben wird man kaum mit Tietze[1]) schon als ein Hineintragen individueller psychischer Erscheinungen in die Gesellschaftspsyche bezeichnen. Es erklärt freilich höchstens die sich stetig und sehr langsam vollziehende Abwandlung der Formen, — nicht aber den Umschlag zu entgegengesetzter oder doch auffallend abweichender Gestaltung. Der Haupteinwand gegen die besagte Theorie, daß die jüngere Generation nicht unter den Ermüdungsgefühlen der älteren leiden — folglich auch die Wendung nicht bewirken — könne, beruht hingegen auf solcher irrigen Verallgemeinerung, — ist doch nach der neueren soziologischen Forschung ein entschiedener Richtungswechsel der (unstetigen) Kulturentwicklung immer durch den Einsatz schöpferischer — also bewußter — individueller Kraft bedingt[2]). Anderseits bedarf diese, um in Wirkung zu treten, einer erst durch Summation der Antriebe erreichbaren Reife, der in der Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit meist eine Zeit des Aufnehmens, der Anpassung und Auswahl vorherzugehen pflegt, mitunter jedoch, wie z. B. bei einem Carstens, von Anfang ein entschiedenes Anderswollen und Erstarken an Widerständen. Ergibt sich daraus, daß die Abwandlung in jeder Richtung individueller Begabung erfolgen kann, d. h. sowohl in der des reproduktiven wie des rhythmischen Gestaltungsprinzips der plastischen oder der malerischen Anschauungsweise, so hängt doch ihre Tragweite zweifellos einmal von der allgemein menschlichen Kräfteverteilung und von der vorherrschenden völkischen Veranlagung ab (siehe Heft 2, S. 220/1), sodann aber auch von der Gunst der jeweiligen Kulturlage (siehe Heft 2, S. 219). Denn da in der Kunstentwicklung im Vergleich mit der Sprachbildung der stetige, durch die Summation gleich gerichteter kleiner Kraftwirkungen geförderte Kulturwandel zurücktritt und die »leisen Formwandlungen« keine so erhebliche Bedeutung gewinnen[3]), kann jede beträchtliche Abwandlung sich erst auf dem Umwege eines sich anschließenden langsamen Assimilationsprozesses durchsetzen, unter

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 135 ff. u. S. 142/3.

[2]) A. Vierkandt, Die Stetigkeit im Kulturwandel, Leipzig 1908, S. 95 ff. u. 156 ff. sowie über Summation S. 71 ff.

[3]) Vierkandt, a. a. O. S. 160/1; Tietze, a. a. O. S. 136.

ungünstigen Umständen aber auch auf einen kleinen Umkreis beschränkt bleiben, wenn nicht gar wieder spurlos verschwinden. Ein schlagendes Beispiel dafür, das zugleich den Satz der Soziologie bestätigt, daß mit der Überlegenheit des »führenden Individuums« über die »Gruppe« die Schwierigkeit dieses Verlaufs anwachsen muß, bietet der schwache Einfluß der genialen Persönlichkeit Masaccios auf seine Zeitgenossen infolge seines frühzeitigen, eine Schulbildung ausschließenden Todes. Ja, es kann, wie bei ihm oder wie in der modernen Kunst bei Cézanne, die breitere assimilierende Aneignung des Neuen von Seiten der Gesamtheit manchmal erst lange nach Lebzeiten des Erfinders einsetzen.

Mit der Sprachbildung ist der Kunstentwicklung endlich noch der Vorgang des Bedeutungswandels gemein. Neben der mehr oder weniger bewußten Umdeutung und Verwertung der Motive, die hier wieder einen gewissen Gegensatz zur ersteren begründet, — sie ist Tietze keineswegs entgangen[1]) — läßt sich auch vielfach, vor allem bei der Gebärdensprache, eine Verschiebung des ursprünglichen Sinnes aus mangelndem Verständnis beobachten, die mehr den sich mechanisch abwickelnden sprachlichen Vorgängen der Verflüchtigung u. a. m.[2]) entspricht. Sie stellt sich besonders bei Entlehnungen aus fremden Kunstkreisen ein[3]). Wenn man aber einmal den »entwicklungsgeschichtlichen Wert der Untersuchung« von Ausdruckselementen, — »wo sie mit den formalen Faktoren zusammenwachsen«, anerkennt, so fordern doch alle diese Probleme, deren Entwicklung sich teilweise »nach einer überindividuellen Logik vollzieht«, bei den Ausdrucksproblemen aber vorwiegend so, daß »an ihnen der individuelle Wille einen größeren Anteil hat«, — unstreitig eine eingehende systematische Ergründung ihrer psychologischen Gesetzmäßigkeit, die nicht durch eine »Hilfskonstruktion« auf dem Wege der »Unterdrückung der psychischen Vorgänge« ersetzt werden kann.

Wenngleich nun Tietze den völkerpsychologischen Gesichtspunkt nicht in die einzelnen einschlägigen Vorgänge hinein durchverfolgt, so verschließt er sich doch keineswegs der Gesamtauffassung der Kunst als einer Schöpfung des Gemeingeistes, wie sie durch Wundt begründet worden ist, und zieht aus ihr für die Beurteilung der Entwicklung und ihrer Tatbestände — vielleicht sogar teilweise etwas zu

[1]) Tietze, a. a. O. S. 394/5 mit verschiedenen Belegen und S. 414/5.

[2]) Voßler, a. a. O. S. 213 ff.; Paul, a. a. O. 74 ff.; Vierkandt, a. a. O. S. 35.

[3]) Ein Beispiel dafür konnte ich in der Umdeutung der Gebärde der Anbetung des byzantinischen Ikonentypus der Gottesmutter zum Hinweis auf das Kind in der italienischen *Maniera greca* des Ducento nachweisen; vgl. Jahrb. d. kgl. Pr. Kunstsamml. 1916, XXXVII, S. 77 ff.

weitgehende Folgerungen. Sie erscheint ihm als eine allgemeine, in der die individuellen Leistungen nur Teilvorgänge des gemeinsamen Kunstwollens sind, das seinerseits wieder nur aus einer Verkettung der ersteren besteht. Er erkennt ihr, wie schon bemerkt, die Eigenschaft der Bündigkeit und Stetigkeit (»Ununterbrochenheit«) zu und schließt in diese Voraussetzung auch den Begriff der fortgesetzten Veränderung (Differenzierung) ein. Endlich aber, und das ist die wichtigste Feststellung, sieht Tietze die Entwicklung der Kunst als eine selbständige an, d. h. als eine immanente, aus eigener innerer Notwendigkeit bewirkte, insofern jede Veränderung durch den vorhergehenden Zustand bedingt ist und alle äußeren Einflüsse und übrigen Kulturbedingungen nur formenbildende Kräfte innerhalb des Kunstschaffens auslösen. Von solchen Einwirkungen aller weiter wachsenden Lebensgebiete aber werde die Kunstentwicklung fortgesetzt gekreuzt [1]).

Von diesen drei Voraussetzungen aus gewinnt der Begriff des Kunstwollens bei Tietze seinen bestimmten Inhalt und Sinn. Es ist freilich nicht ganz leicht, ihn aus den gegensätzlichen Gedankengängen des Verfassers in völlig widerspruchsfreier Zusammenfassung herauszuschälen. Der lebendige und vielgestaltige Kunstverlauf besteht danach aus einem verworrenen Kräftespiel (siehe Heft 1, S. 3 u. 4), das wir nur durch eine Abstraktion als immanente Entwicklung zu erfassen vermögen. Indem die Künstler, beeinflußt von der Anschauung älterer Kunstwerke, an bestimmten von den Zeitforderungen gestellten Aufgaben arbeiten und ihren Schöpfungen ein Stück persönlichen Ausdrucks hinzufügen, kommt eine allgemeine, ihnen unbewußt bleibende, ununterbrochene Bewegung zustande, in der die Bedeutung der individuellen Leistung zusammenschrumpft. Erst von dem Endergebnis (beziehungsweise Endziel) her gesehen, erscheint eine solche fiktive genetische Reihe, zu der die bekannten Tatsachen zum Teil erst durch uns verknüpft werden, als Lösung eines bewußt verfolgten künstlerischen Problems. Gleichwohl ist das durch Zusammenfassung sämtlicher Reihen gewonnene Gesamtbild der Stilphase keine bloße Fiktion, da die Entwicklung an den zwischen einzelnen Kunstwerken objektiv nachweisbaren Zusammenhängen erkennbar wird. Die Anerkennung ihres immanenten Charakters sei anderseits keine Vergewaltigung des wirklichen Geschehens, denn das Kunstwollen schließe, richtig verstanden, alle formenbildenden Elemente der gesamten Kulturströmung ein [2]). Als die eigentlich treibende Kraft desselben bleibt ja in der Tat bei

[1]) Tietze, a. a. O. S. 41 ff.
[2]) Tietze, a. a. O. S. 137 ff., S. 141/2 u. S. 119.

dieser Auffassung nur der allgemeine Kulturwandel übrig. Die Ermüdungstheorie (siehe oben S. 278) lehnt Tietze als Erklärungsgrund ausdrücklich ab, da sie durch die umfassenden gegensätzlichen Prinzipien der historischen Beharrung und der Kontrastbewegung überflüssig werde. Diese entspringt nach dem Gesetz von der Gabelung der Wirkungen aus den aufgespeicherten Kräften der vorhergehenden Generation, die in den Bestrebungen der führenden Gruppe einer Zeit nicht zur Entfaltung kommen konnten, schließlich aber in einem Rückschlag ihre Entladung finden, so daß der gesamte Verlauf eine Art »Zweifelderwirtschaft« darstellen soll[1]. Wenn sich auch gegen diese Begriffsbestimmung des Kunstwollens starke Bedenken erheben (siehe Heft 1, S. 3), — so wird man doch der Grundanschauung von dem ganzen Entwicklungszusammenhange im wesentlichen zustimmen dürfen und nur die Gewichte der wirkenden Kräfte etwas anders verteilen müssen. Tietze scheint mir den Anteil der stetigen kleinen individuellen Leistungen an der »ästhetischen Differenzierung« der Formen zu groß zu bemessen, — weil er die oben berührten sich mehr unbewußt vollziehenden völkerpsychologischen Einzelvorgänge zu wenig berücksichtigt. Umgekehrt legt er den innerhalb einer Generation zurückgedrängten Kräften, die gewisse Bestrebungen der vorigen fortsetzen, wohl eine allzu hohe Bedeutung für den Umschwung bei. Eingeleitet wird die Gegenbewegung in der Regel doch zweifellos gerade durch ein führendes Individuum, — wenngleich an Tietzes Auffassung so viel zu Recht bestehen bleibt, daß es sich nicht durchzusetzen vermag, sofern sich nicht ein für seine Neuerung empfänglicher Kreis gebildet hat, — wie das oben angeführte Beispiel Masaccios zeigt. Allein vermag auch die schöpferische Persönlichkeit den Entwicklungsgang nicht zu wenden, wohl aber schon im Verein mit wenigen Gleichstrebenden, — um nur an die Florentiner Naturalisten des Quattrocento zu erinnern. Wenn man aber zugibt, daß das allgemeine Kunstschaffen durch das »Überragen einzelner Künstler oder Künstlergruppen« immer eine bestimmte Richtung erhält und daß von ihnen die »künstlerischen Probleme« vielfach als selbstgestellte Aufgaben »mit vollem Bewußtsein« erfaßt werden[2], so wird man auch in dem »Mysterium des unteilbaren Individuums« eine stärkere Triebkraft der Entwicklung erblicken und den Beitrag bewußter Zwecktätigkeit zu dieser erheblich höher einschätzen müssen, — im Gegensatz zur Sprachbildung, in der auch die höchste schöpferische Leistung sich mehr innerhalb der typischen Vorgänge (siehe oben S. 275 ff.) voll-

---

[1] Tietze, a. a. O. S. 143 ff.

[2] Tietze, a. a. O. S. 138 u. S. 141/2; noch höher wird die individuelle Leistung S. 449 eingeschätzt.

zieht. Unter dem Begriff des Kunstwollens werden wir demnach doch im wesentlichen das sich ausbreitende Wollen der führenden Individuen zu verstehen haben, das sich aus einem ihnen meist mit einer kleinen Gruppe Mitlebender gemeinsamen dunkeln Gestaltungstriebe zur Klarheit der Absichten durchringt, — also das Prinzip der Veränderung im Gesamtablauf, während wir die hemmenden Kräfte der Beharrung davon auszuschließen und unter dem Gegenprinzip der Tradition zu begreifen hätten.

Daß diese höhere Bewertung des Individuums für den Fortschritt der Kunstentwicklung (siehe auch Heft 2, S. 179) im vollen Einklang mit der bedeutsamen Rolle steht, die (ebenda S. 208) den individuellen Begabungstypen innerhalb derselben zuerkannt wurde, darf nunmehr betont werden. Auf der Spaltung der schöpferischen Kunstbegabung nach den Typen der differentiellen Psychologie, in denen wir die reinsten Träger der plastischen (siehe H. 2, S. 182) und der malerischen (siehe H. 2, S. 186) Anschauungsweise erkannt haben, beruht vor allem die Geltung des Gesetzes von der Gabelung der Wirkungen für die Pendelbewegung des allgemeinen Entwicklungsganges (s. Heft 2, S. 214) der bildenden Künste. Aus diesem polaren Gegensatz entspringen jene abweichenden kürzeren genetischen Reihen, innerhalb deren gewisse Aufgaben der plastischen oder malerischen Gestaltung ihre folgerichtige Lösung finden (siehe Heft 2, S. 214). Zugleich aber ergibt sich aus der Doppelung des Kunstschaffens in die Ober- und Unterströmung (siehe Heft 2, S. 190) eine befriedigende Antwort auf die schwierige Frage, woher die Anfangs- (beziehungsweise Kontrast-)bewegung jedesmal ihren Anstoß nimmt. Auf der eindeutigen Stufenfolge des Fortschritts vom tektonischen zum dekorativen Gestaltungsprinzip, die der genetische Ablauf in den Zweckkünsten erkennen läßt (siehe Heft 2, S. 217), bauen sich ebenfalls typische Entwicklungsreihen auf, denen eine längere Geltungsdauer beschieden zu sein pflegt (siehe Heft 2, S. 196/7). Ein polares Kräftespiel betätigt sich hingegen wieder in kürzeren Schwankungen auf Grund des Gegensatzes des illusionistischen (reproduktiven) und des stilisierenden (rhythmischen) Gestaltungsprinzips, wie auch von Tietze — allerdings mit allzu enger Beziehung des ersteren auf die Naturnachahmung — anerkannt wird [1]. Anderseits bieten sie als übergreifende Prinzipien allgemein menschlichen Kunstschaffens (siehe Heft 1, S. 27) auch die Möglichkeiten der größten Tragweite eines entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs, — wie ihn das übereinstimmende Doppelbeispiel der antiken und der neuzeitlichen Kunstentwicklung in der

[1]) Tietze, a. a. O. S. 379 ff. u. S. 385 ff. nach Ablehnung des Illusionsbegriffs S. 68/9.

allen zeitweiligen Rückschlägen zum Trotz fortschreitenden Fortbildung des malerischen Illusionismus bis zu seiner äußersten Zuspitzung darstellt — oder aber die langwährende Herrschaft der strengen Stile der ägyptischen, altorientalischen sowie der islamischen Kunst. Auch lehrt die letztere sowie die koptische und die neolithische Kunst auf der einen, der moderne Naturalismus des vorigen Jahrhunderts oder die Kunst mancher Jägervölker und die paläolithische auf der anderen Seite, daß jedem der beiden Kunsttriebe eine selbständige, hohe schöpferische Betätigung bei erheblicher, ja völliger Abschwächung des anderen beschieden sein kann.

In der Gesamtentwicklung spielen sich somit Steigerungen und Kontrastbewegungen von sehr ungleicher Wellenlänge ab. Die vielgestaltige Durchkreuzung und Verflechtung der genetischen Reihen läßt sich, wie schon in der Auseinandersetzung mit Wölfflin begründet worden ist (siehe Heft 2, S. 216), nicht auf eine einheitliche Periodizität zurückführen. In der Anerkennung dieser Verflochtenheit (Komplexität) der Kunstentwicklung weiß ich mich mit Tietze vollkommen einig. Aber in der Ableugnung jeder auf der »Stabilität der Grundkräfte« beruhenden und sich wiederholenden Rhythmik des Kunstverlaufs geht er — infolge der mangelnden Berücksichtigung der psychologischen Voraussetzungen des Kunstschaffens — viel zu weit [1]), wenngleich seine Stellungnahme anscheinend etwas Schwankendes behält. Spricht er doch dem Vorgang der stetigen Formenwandlung (beziehungsweise der immanenten Entwicklung) typischen Charakter zu, der nach dem Gesetz, das ihn regelt, zu suchen verlocke, — um schließlich doch zum Ergebnis zu kommen, daß die Entwicklung nur einen »täuschenden Charakter von Notwendigkeit, der sich kein Einzelner — entziehen kann«, annehme, »nicht weil eine Gesetzlichkeit in ihr waltet, sondern weil der Verlauf des Geschehens sich gerade so und nicht anders abgespielt hat«, so daß die Auflösung in Tatsachenreihen, wie in der Geschichte, die einzige Erklärungsmöglichkeit ihrer Kausalität bietet [2]).

Daß Tietze in solchem Skeptizismus befangen bleibt, liegt letzten Endes doch an dem Verzicht auf jede begriffliche Grundlegung der ästhetischen oder psychologischen Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens, der die Achillesferse des gehaltvollen Buches bildet. Die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung klärt, wie aus den vorstehenden und meinen früheren Ausführungen (siehe Heft 2, S. 184 ff. u. 194 ff.) hinreichend erhellt, auch die Auffassung der Gesetzmäßigkeit des genetischen Ablaufs. Wir dürfen aus ihr viel weitergehende Folgerungen

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 96, 130 und besonders S. 144.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 134, 140 und S. 146/7.

ableiten als die Feststellung, daß zweifellos allgemeine psychologische Tatsachen für die Interpretation des künstlerischen Geschehens von Bedeutung sind, — nämlich daß der Entfaltung der polar differenzierten künstlerischen Anschauungsweise sowie der Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst überhaupt durch die »konstanten Kräfte« der menschlichen Organisation gewisse Richtlinien und Entwicklungsstufen vorgezeichnet sind, wenn sie auch im Werdegange der Stile ihren Zwang nicht in vollkommen übereinstimmenden Vorgängen ausüben. Denn so hoch auch die Bedeutung der schöpferischen Persönlichkeit für den Kunstverlauf zu bewerten ist, — so reiht sich ihre Leistung doch immer in einen folgerichtigen psychologischen Zusammenhang des allgemeinen Kunstwollens ein. Es ist aber kaum ein Zufall, daß die selbstgestellten Aufgaben der führenden Künstler vielfach gerade in die — manchmal durch Generationen verfolgte — Entwicklungslinie der eigentlichen Errungenschaften des anschaulichen Denkens fallen. In diesem Sinne konnten wir sehr wohl mit Wölfflin von einer Entwicklung des künstlerischen Sehens (beziehungsweise reproduktiven Gestaltens) sprechen (siehe Heft 2, S. 206). Die skeptische Stellungnahme Tietzes entspringt aber im Grunde wohl nur aus der berechtigten Scheu vor allzu formelhaften Konstruktionen [1]), zumal im Zusammenhange mit dem sogenannten »Stufenbau« der allgemeinen Kulturgeschichte. Inwieweit dieser durch eine umfassende Gesetzmäßigkeit der gesamten geistesgeschichtlichen Entwicklung geregelt wird, das sind letzte Fragen, welche die immanente Entwicklung der bildenden Kunst nicht unmittelbar berühren. In der Feststellung einer Art abstrakter, d. h. nur in wesentlichen Grundvoraussetzungen bestehender Gesetzmäßigkeit der Entwicklung aber, an der wir uns erst die besondere Synthese jeder kunstgeschichtlichen Stilphase klarzumachen vermögen, liegt nicht die Gefahr der Eingliederung des lebendigen Geschehens in ein künstliches Gedankenschema vor.

Für die »Konstruktion der Zusammenhänge« fordern neben den psychologischen auch die völkerpsychologischen Gesichtspunkte ihre volle Berücksichtigung. Denn sie verhelfen uns erst zum Verständnis mancher Unregelmäßigkeiten des typischen Entwicklungsganges der Kunst bei seiner periodischen Wiederholung. Die kunstgeschichtliche Betrachtung zeigt uns verschiedene Möglichkeiten der »hypothetischen Kausalität«, welche wir, um mit Tietze zu sprechen, diesem zur Erklärung unterlegen. Die Verflechtung sämtlicher genetischen Reihen einer örtlich und zeitlich begrenzten Phase des Kunstverlaufs zu einer Art »Formengrammatik« fassen wir unter dem vieldeutigen Ober-

[1]) Tietze, a. a. O. S. 96 ff.

begriff des Stiles als Einheit zusammen, so mannigfaltige Probleme auch jeder historische Stilname deckt[1]). Aber es ist nicht zu verkennen, daß eine solche Einheit nicht immer aus gleichartigen Kräften und Vorgängen erwächst, sondern daß es zwei Hauptwege der Stilbildung gibt. In kurzer Andeutung habe ich sie bereits als die organische und die synthetische Stilbildung unterschieden[2]), eine Unterscheidung, die auch Tietze macht, da er die erstere gewissermaßen als die normale, die zweite mehr als den Ausnahmefall ansieht. Ihre Wesensmerkmale hat er in eindringlicher, sehr dankenswerter Erörterung herausgearbeitet, wenngleich ohne eigentliche Anwendung der völkerpsychologischen Begriffe auf die sich dabei abspielenden Vorgänge. Die stilistische Übereinstimmung der einzelnen Kunstwerke innerhalb der organischen Stilbildung hat danach eine dreifache Wurzel: einmal in der gemeinsamen Tradition, d. h. in ihrer Abhängigkeit von denselben Vorstufen, zweitens in den durch die Zeitforderungen gegebenen gleichartigen Bedingungen ihrer Entstehung und letztens in unmittelbaren Beziehungen zueinander infolge von Nachahmung und ein- oder wechselseitiger Beeinflussung, die zwischen ihren Urhebern[3]) stattfindet. In der dritten Voraussetzung, dem Ausgleich der individuellen Kräfte »durch die zahlreichen Einzelbeziehungen, welche eine objektive Einheitlichkeit des zeitlich bedingten Kunstwollens begründen«, liegt jedenfalls der ausschlaggebende Grundzug dieser Art der Stilbildung. Für sie gewinnen dabei die führenden Künstlerpersönlichkeiten die größte Bedeutung, was auch von Tietze, allerdings in allgemeinerem Sinne, betont wird[4]). Die tiefere Ursache dessen ist, daß fast alle treibende Kraft des stetigen Formenwandels der organischen Stilbildung aus ihrer schöpferischen Tätigkeit entspringt, — also weit überwiegend auf den Vorgängen der Spaltung (ästhetischen Differenzierung) beruht[5]). Vom soziologischen Standpunkt aus erscheint dieser Entwicklungsgang als der einfachere und insofern vielleicht als der normale, — in der Kunstgeschichte aber bildet er keineswegs den

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 321 ff.

[2]) Kongreß für Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., Berlin, Okt. 1913, Bericht S. 337. Für die erstere ließe sich allenfalls auch die Bezeichnung als evolutionistische (im engeren Sinne) anwenden.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 407 ff. und besonders S. 411 ff.

[4]) Tietze, a. a. O. S. 451 zur Begründung des Anspruchs auf die individualisierende Betrachtung ihres Schaffens, die den schwächeren Meistern versagt bleiben darf.

[5]) Daß uns ihre Persönlichkeit dabei gänzlich unbekannt bleiben kann, ändert nichts an der Sachlage, gelingt es doch manchmal, die Individualität dieser Namenlosen noch aus den Schulwerken herauszuschälen, wie z. B. in der frühgotischen Portalskulptur Frankreichs in Chartres u. Reims; vgl. Vöge, Ztschr. f. bild. K. 1914, N. F., XXV, S. 193 ff.

gewöhnlichen Fall. Außer den Hauptbeispielen der ägyptischen und griechischen Kunstentwicklung läßt sich eine streng organische Stilbildung nur in kürzeren Entwicklungsphasen des Mittelalters und der Neuzeit, wie z. B. in der Entstehung der Gotik aus dem romanischen Stil in Frankreich (oder dem italienischen Barock und der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts), feststellen.

Was Tietze als eine »Unterbrechung in der Stetigkeit der Kunstentwicklung« ansieht, ist im Gegenteil durchaus keine Ausnahmeerscheinung. Die synthetische Stilbildung, die sich unter der Voraussetzung einseitiger oder gegenseitiger Beeinflußung ganzer Kunstkreise vollzieht, stellt vielmehr den weitaus häufigeren Fall dar, wenn auch keinen allzu häufigen in den stark ausgeprägten Entwicklungsphasen, die wir als Rezeption einer fremden Kunst oder als Renaissance einer älteren Formenwelt anzusehen gewohnt sind. Halten wir aber als lehrreiches Gegenbeispiel aus der Sprachbildung die Entstehung einer Mischsprache wie des Englischen daneben, so weist die Kunstgeschichte auch diese Vorgänge in viel reicherer Wiederholung auf. Tietze selbst hat treffend erkannt, daß es sich bei ihnen um die von der Soziologie als Akkulturation bezeichneten unstetigen Wandlungen im Bereich der Kunst handelt, während die typische (beziehungsweise organische) Stilbildung mehr dem stetigen endogenen Kulturwandel entspricht [1]. So findet er auch mit Recht die allgemeine soziologische Voraussetzung der Reife für jene Art desselben darin wieder, daß jede solche Rezeption oder Renaissance in der Kunst erst einzutreten pflegt, sobald die Entwicklung eine gewisse geistige Bereitschaft oder ein Bedürfnis nach ähnlichen Formen gezeitigt habe, der Gesamtverlauf somit nur eine abgekürzte Entwicklung darstelle. Nicht richtig ist es allerdings, daß eine fremde oder ältere Kunstwelt vorher wirkungslos bleibe, sie kann vielmehr fortgesetzte oder wiederholte, wenngleich jedesmal etwas verschiedene Einwirkungen auf das Nachbargebiet auslösen, wie z. B. die byzantinische auf die italienische im 11. Jahrhundert (Unteritalien, Venedig) und im Ducento (Toscana, Venedig). Auch die antiken Denkmäler üben ihre ersten anregenden Eindrücke schon lange vor der Renaissance, ja noch vor Niccoló Pisano auf die mittelalterlichen Künste Italiens und Südfrankreichs [2]. Als Träger des fremden Einflusses sieht Tietze vor allem wieder die Künstler an, — doch dürften ihre Wanderungen in das Ausland nicht diese ausschlaggebende Bedeutung haben. Bei der synthetischen Stil-

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 415 ff. mit Hinweis auf Vierkandt, a. a. O. S. 111.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 326 und S. 417, weist selbst auf die Denkmäler der Provence hin. Über ein paar italienische Beispiele vgl. meine Bemerkungen. Amtl. Berichte d. kgl. Museen, Berlin 1911, XXXII, Nr. 8, Sp. 168.

bildung spielt die Einführung fremdländischer Kunstwerke zweifellos die wichtigere Rolle. Auch sind für die Vermittlung ihres Stils mit dem einheimischen die großen Künstler nicht so stark bestimmend wie für den organischen Formenwandel — den bedeutsamsten Ausnahmefall stellt wohl Dürers Kunst dar —, vielmehr vollzieht sich der Vorgang meist in breiterer Berührung der beiden Kunstkreise. Überzeugende Belege dafür bietet der Austausch von Kunstformen zwischen Italien und den Niederlanden im 15. Jahrhundert und vor allem die Malerei des Ducento [1]), in der eine gleichzeitige Aneignung und Durchdringung zweier Fremdstile, des byzantinischen und des gotischen, stattfindet. Die Behauptung, daß »die italienische Gotik für das stilistische Geschehen von sekundärer Bedeutung« sei — ist da doch etwas gewagt, wie Tietze überhaupt zu weit geht, wenn er das einheimische Kunstwollen durchweg als entscheidend für das stilistische Mischgebilde ansieht, was mehr für die Auseinandersetzung mit den Typen einer älteren Kunst, also bei jeder sogenannten Renaissance, zutrifft [2]). Richtig aber ist die Erkenntnis, daß es sich bei alledem um Ausgleichungen handelt, und so spricht er in diesem Zusammenhange auch von Assimilation [3]). Selten erzielt diese einen so vollkommenen Ausgleich der entlehnten und der eigenen Formen wie in den synthetischen Stilbildungen größten Maßstabes, im nordischen Barock oder in der Gotik Italiens und Deutschlands. In der Regel gehen mit den wertvollen rein künstlerischen Errungenschaften auch fremdartige Formelemente in die aufnehmende Kunst ein, die erst in langsamer Gegenwirkung wieder abgestoßen oder verarbeitet werden, wie in der trecentistischen Malerei und Plastik oder bei den niederländischen Romanisten des 16. Jahrhunderts als Vorläufern von Rubens.

Wirken somit in der synthetischen Stilbildung die fortgesetzte Zusammenfassung (Kontamination) und die Assimilation ungleichartiger Gebilde als die eigentlich treibenden Kräfte des Formenwandels, so kann es auch nicht überraschen, daß — vielleicht wider Erwarten — diese Art der Kunstentwicklung, die im allgemeinen vorherrscht, in der Regel eine buntere Mannigfaltigkeit von Kunstformen erzeugt als

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz zur »Stilbildung der Trecentomalerei«. Repert. f. Kunstwissensch. 1904, S. 89 ff.

[2]) Vgl. dazu die aufschlußreichen Ausführungen über das Verhältnis der Früh- und Hochrenaissance zur Antike von Fr. Wichert, Darstellung und Wirklichkeit, Freiburg i. Br. 1907, Diss. Ein ganz abweichendes Gegenbeispiel freilich bietet auch dafür die Miniaturmalerei der sogenannten mazedonischen Renaissance in Byzanz, deren Werke lange für altchristliche Arbeiten gegolten haben und zum Teil noch heute umstritten sind.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 420 ff.

die organische. Das Ergebnis der Uniformierung führt selten zu solcher Geschlossenheit einer Stilphase, wie die sich stetig vollziehende Differenzierung sie dennoch bestehen läßt. Welchen Gegensatz stellt da beispielsweise die allmähliche Entfaltung der plastischen Motive aus wenigen Stammtypen in der griechischen Kunst im Vergleich mit dem sprunghafteren Vorgehen der führenden Künstler der Frührenaissance dar, deren Schaffen zum guten Teil auf einer Auseinandersetzung mit den antiken Vorbildern beruht.

Soll nun die psychologische Grundlegung, deren auch die genetische Kunstgeschichte nicht entraten kann, wie die bisherige Gesamtbetrachtung wohl bestätigt hat, ausschließlich zur Erhellung der immanenten Entwicklung dienen und letzten Endes durch sie nur in die historische Synthese einmünden? Kann die erklärende und wertende Durchdringung des künstlerischen Schaffens im Rahmen der letzteren betrieben werden oder soll sie etwa nach Tietzes Forderung mitsamt der Ergründung seiner inneren Gesetzlichkeit der Ästhetik überlassen bleiben? — Wir müssen sowohl solche übertriebenen Ansprüche des Historismus, die der Vertreter der Wiener Schule besonders entschieden gegen A. Hildebrand verficht [1]), als auch diese Beschränkung der kunstwissenschaftlichen Forschung zurückweisen. So wenig wie die Literaturgeschichte kann die Kunstgeschichtsschreibung den ästhetischen Gehalt der Kunstwerke allein erschöpfen und uns nahe bringen. Anderseits vermag jedoch die Ästhetik als philosophische Prinzipienwissenschaft nicht bis in alle Tiefen der künstlerischen Gestaltung hinabzusteigen, sie bedarf vielmehr dazu des schon geforderten kunstwissenschaftlichen Unterbaues [2]), dessen Herstellung nur von der Kunstforschung, dank der vollen Beherrschung der Phänomenologie der bildenden Kunst durchgeführt werden kann (siehe unten S. 289 ff.). Liegt die letzte Voraussetzung für die Ableitung ihrer Prinzipienlehre in der Unveränderlichkeit der künstlerischen Grundkräfte des Menschen, so ergibt sich die ganze Fülle der Kunstgebilde aus den sich ebenfalls im wesentlichen gleichbleibenden Dingen der Umwelt, die er seinem Gestaltungstriebe unterwirft, — d. h. aus der Beziehung der subjektiven Phantasietätigkeit auf das Objekt. Die Erörterung der daraus hervorgehenden Phänomene und ihrer inneren Ursächlichkeit bis in die technische Verwirklichung hinein muß Gegenstand einer wissenschaftlichen, mit mehreren Hilfswissenschaften zusammenarbeitenden Theorie der bildenden Kunst sein. Die Notwendigkeit und Berechtigung einer die Kunstgeschichte ergänzenden systematischen Kunst-

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 132 ff.

[2]) Vgl. Grundsätzliches über Ästhetik, allgem. u. systemat. Kunstwissenschaft in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. 1915, X, S. 558 ff.

wissenschaft (im engeren Sinne) ist damit begründet. Hier eröffnet sich ein weites, noch lange nicht durchpflügtes Feld. Wiederum hat jedoch Schmarsow schon die Grundlinien für seine Abgrenzung und Aufteilung gezogen. Er hat diese Aufgabe Hand in Hand mit der Ableitung der kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe zu lösen versucht und so nach beiden Seiten die fruchtbarsten Ansätze geschaffen, das Verständnis und die breite Wirkung seiner Gedankenarbeit aber allerdings dadurch nicht unerheblich erschwert. Die Phänomenologie der Kunst ist inzwischen von verschiedenen Seiten gefördert worden, zum Teil jedoch ohne die erforderliche straffe Anknüpfung an die Prinzipienlehre (vgl. die Literaturnachweise Heft 1, S. 1, Anm. 1). Daß jede Aufgabe in Zukunft gesondert verfolgt werden muß, ist zwar unabweislich, die enge Beziehung beider Forschungsziele aufeinander aber darf keineswegs aufgegeben werden. Tietze zieht die Kunsttheorie nur unter dem Gesichtspunkt ihrer hilfswissenschaftlichen Bedeutung, vorwiegend mit Rücksicht auf die Technik in seine Betrachtung hinein [1]). So mögen hier in gedrängter Überschau die Hauptfragen nach den Absichten, Bedingungen und Gesetzen der künstlerischen Gestaltung in den einzelnen Künsten angedeutet werden.

Daß in der Baukunst der Ausdruck des Zweckgedankens an Stelle der gegenständlichen Phantasievorstellung das Endziel des künstlerischen Schaffens ausmacht (siehe Heft 2, S. 193), ist als Grundvoraussetzung aller baulichen Gestaltung festzuhalten. Diese bewegt sich dabei zwischen den Polen des tektonischen und des struktiven Gestaltungsprinzips [2]), deren Forderungen sie bei jedem Bauwerk gemäß den statischen und übrigen materiellen Bedingungen der Technik in Raumgestaltung und Außenansicht (Grundrißbildung und Aufbau) zum Ausdruck zu bringen hat [3]). Die Lösung dieser Aufgabe im Sinne jedes zeitlich, örtlich und kulturgeschichtlich bestimmten Kunstwollens umfaßt alle Haupttypen der kunstgeschichtlichen Entwicklung und gibt

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 266 ff. u. S. 275 ff.

[2]) Mittels der oben (Heft 2, S. 192) in Anlehnung an Schmarsow vollzogenen Erweiterung des erstgenannten Begriffs werden sich auch die von Tietze, a. a. O. S. 110 gekennzeichneten einander entgegengesetzten ästhetischen Grundanschauungen Böttichers und Sempers über das Wesen der Baukunst in Einklang bringen lassen.

[3]) Den ergänzenden Gesichtspunkt über den innigen Zusammenhang dieser doppelseitigen baukünstlerischen Gestaltung mit den stofflichen Bedingungen der Technik (Bruchfestigkeit, Druckfestigkeit, Zugfestigkeit) hat der unlängst dahingeschiedene letzte Schinkelnachfolger A. Tiede, Wochenschr. d. Archit.-Ver. zu Berlin 1909, IV, N. 1, S. 1 ff. (Die Kunstgesch. in der Neuzeit) und in der Festrede zum 100jähr. Geburtstag K. Böttichers (Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage), Berlin 1906, zu klarem Verständnis gebracht. H. Maertens, Der opt. Maßstab. Berlin 1884, hat bereits die ästhetische Bedeutung des Quantums auf die psychophysischen Voraussetzungen zu begründen versucht.

jeder Bauschöpfung ihren ästhetischen Sondergehalt. Wie sich der hellenische Tempel, der spätantike Zentralbau, die Basilika und die Wölbkirche des Mittelalters und der Neuzeit zu diesem Grundgesetz verhalten, wie es in ihre gesamte Gestaltung bis in die Bauformen regelnd eingreift, das hat Schmarsow in feinsinniger Zergliederung ihrer Systeme wiederholt ausgeführt [1]) und damit für jede ästhetische Würdigung der Baustile den einheitlichen Maßstab gefunden. Grundlegende Arbeit über die im gesamten Bereich der Zweckkünste herrschende Gesetzlichkeit hat auch H. Cornelius, von psychologischen Voraussetzungen ausgehend, wenngleich in allzu einseitigem Anschluß an die Hildebrandsche Raumästhetik [2]), geleistet und vor allem die Theorie der Ornamentik durch klare Einsichten in die Beziehungen der rhythmischen Gestaltung des Ornaments zu seiner dekorativen Funktion bereichert. Auf diesem Gebiet aber sind die mannigfaltigen Möglichkeiten für die Betätigung der verschiedenen Phantasierichtungen, die sich in keiner anderen Kunst so augenfällig scheiden, noch lange nicht unter so klare durchgehende Prinzipien gestellt. Die von Schmarsow aufgedeckten ungleichartigen Wurzeln der Zierkunst (vgl. Heft 2, S. 197 ff.) lassen dem Zweifel Raum, ob die kunstwissenschaftliche Untersuchung hier zur Erkenntnis völlig einheitlicher Zusammenhänge durchdringen wird.

»Der Mensch als Objekt« der künstlerischen Gestaltung bildet den eigentlichen Vorwurf der Freiplastik, die von Schmarsow deshalb gewissermaßen als die Urform der bildenden (darstellenden) Künste (im engeren Sinne) angesehen wird (siehe Heft 1, S. 13), — vom genetischen Standpunkt schwerlich mit Recht und vielleicht nicht einmal mit ganz zweifelsfreier Überzeugung [3]). Mit seiner Lehre von den Dimensionen als Dominanten der Grundstellungen der Menschengestalt aber lassen sich in der Tat alle von älteren und jüngeren Forschern [4])

[1]) Zu den Heft 1, S. 12 u. Heft 2, S. 193 gen. theoretischen Arbeiten Schmarsows sind neuerdings seine Studien: Über die Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, I. Architektur, Leipzig 1915, 1. Halbbd., hinzugekommen. Auf seiner grundlegenden Gedankenarbeit fußt auch P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1916, mit nicht unbedenklicher Zuspitzung der ästhetischen Begriffsbildung.

[2]) Vgl. außer der oben (S. 1, Anm. 1) zitierten v. Bercken'schen Kritik der »Elementargesetze« die Einwendungen von F. Hoeber in der Diskussion auf dem Kongreß f. Ästhet. usw. Berlin 1913, Bericht, S. 269 ff.

[3]) Schmarsow, Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst I, S. 12 ff. u. III, S. 228 ff., sowie Unser Verhältn. z. d. bild. Künsten, S. 10 ff. u. Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1907, II, S. 313 ff., wo die Frage der Entfaltung der Künste in genetischer Folge schon offen gelassen wird.

[4]) Vorangegangen ist hier die klassische Archäologie (Brunn, Jul. Lange u. a.) mit ihren an die antike Kunsttheorie anknüpfenden Betrachtungen über die Entwicklung der Standweise. Für die allgemeinere Behandlung des plastischen Funk-

ermittelten Gesetzlichkeiten, nach denen ihre Statik und Dynamik zu statuarischer Veranschaulichung kommt (beziehungsweise in das plastische Gebilde eingefühlt wird), in ursächliche Beziehung setzen. Inwieweit das aus objektiv richtiger Erkenntnis der wirklichen physischen Zusammenhänge oder nur in scheinbarer (fiktiver) Naturumkleidung rhythmischer Verhältnisse geschieht, ist die sich vor jeder freiplastischen Schöpfung wiederholende Frage, zu deren Beantwortung die Kunstwissenschaft in engere Verbindung mit der Künstleranatomie wird eintreten müssen, — deren allzu selbständige Mitarbeit leicht zu Fehlschlüssen über die Erfüllung rein ästhetischer Forderungen führen kann. Daß die künstlerische Phantasietätigkeit mit den organischen Formen auf das freieste schaltet und sie zu überzeugenden Sinnbildern in der Wirklichkeit nie verkörperter Naturwesen umzugestalten vermag, beweisen nicht nur die Zwittergestalten der Kunst, sondern auch mehr oder weniger die anthropomorphischen Schöpfungen der Tierplastik aller Zeiten. Mit den Gebilden dieser dynamischen und vollends mit solchen rein rhythmischer Stilisierung greift die körperdarstellende Kunst weit in das Gebiet der Architektur ein. Ein anderer Kreis ästhetischer Fragen umfaßt die durch die verschiedenartige plastische Technik und von ihr abhängige Vorstellungsweise bedingten Wirkungen. Aufschlüsse über den Gegensatz des substrahierenden Verfahrens der Stein- (und Holz-)arbeit und des aufbauenden der Tonbildnerei haben für diese Betrachtung den bleibenden festen Ausgangspunkt geschaffen [1]).

Dieselbe doppelte technische Möglichkeit steht auch der Reliefkunst offen und bietet zum guten Teil für die hier vorliegende Mannigfaltigkeit der Gestaltung den Schlüssel. Die erschöpfende ästhetische Würdigung ihrer Werke aber erfolgt vor allem durch das richtige Verständnis der Umsetzung einer zeichnerischen Bildvorstellung in die optisch abgestufte Körperlichkeit gemäß den verschiedenen Bedingungen der Technik und gehört deshalb zu den schwierigsten Aufgaben der wertenden Betrachtung [2]). Die Entwicklung der »formbegrenzenden Zeichnung« als gemeinsamen (optischen) Ausdrucksmittels plastischer und malerischer Anschauungsweise ist freilich noch lange nicht ausreichend geklärt, um nach jeder Seite die erwünschten Anhalts-

---

tionsausdrucks haben schon J. Merz, Das ästhetische Formgesetz in der Plastik, 1892 und neuerdings R. Hamann, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1907, III, S. 1 ff. wertvolle, wenngleich nicht ganz einwandfreie, Beiträge geliefert. Über den ästhetischen Wert der Künstleranatomie vgl. Tietze, a. a. O. S. 267 ff.

[1]) Hildebrand, Das Problem der Form usw. 1901 [3], S. 117 ff.

[2]) Die anregenden Ausführungen von R. Hamann, Zeitschr. f. Ästhetik usw. 1908, III, S. 268 ff. lassen es in dieser Hinsicht an klarem Einblick fehlen. Vgl. im übrigen die oben (Heft 2, S. 187) gegebenen Hinweise.

punkte für die ästhetische Urteilsbildung zu bieten. Sowohl in der ersteren Richtung[1]) als auch für die allmähliche Auflösung des linearen Stils in die Tonwerte der Graphik bleibt selbst nach Wölfflins eindringender Würdigung des zeichnerischen Barockstils noch viel zu ergründen übrig. Hier müssen sich die Beobachtungen schaffender Künstler über die Wirkungen ihrer Ausdrucksmittel mit den Ergebnissen psychologischer Untersuchungen über die Bedeutung des Schwarzweißkontrastes und anderes mehr in kausale Beziehung zueinander bringen lassen[2]).

Fast noch dringender erhebt sich dieselbe Forderung für die Klärung der Grundlagen der künstlerischen Farbengebung, denen die Psychologie schon seit Helmholtz ihre besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Der Zweifel an der Verwertbarkeit solcher Unternehmungen für die ästhetische Analyse erscheint angesichts mancher fruchtbaren von dieser Seite gebotenen neueren Beiträge zur Farbenlehre wenig berechtigt[3]). Wenn irgendwo, so werden sich hier die Fragen der künstlerischen Technik nur unter Beteiligung von Physiologen und Psychologen erhellen lassen. So wird auch die verschiedene Gefühlsbetonung der sogenannten kalten und warmen Farben durch die neueren Beobachtungen über die Erscheinungen der Farbenblindheit verständlicher[4]).

Mit der Erweiterung des gegenständlichen Darstellungsstoffes in der Malerei mehren sich für die kunstwissenschaftliche Betrachtung auch die auf den Vorstellungsgehalt der Kunst bezüglichen Aufgaben. Das beiden Schwesterkünsten gemeinsame Verlangen nach einer wissenschaftlich begründeten Künstlerphysiognomik ist von

---

[1]) Einige Ergebnisse vergleichender Untersuchung über die gesetzmäßige Stufenfolge in der Ausbildung der zeichnerischen Verkürzung sowie über die Abhängigkeit der Reliefbildung von ihr habe ich a. a. O. S. 335 ff. zusammengefaßt. W. Crane, Linie und Form, Deutsch, Leipzig 1901, hat wichtige Grundtatsachen festgestellt. A. E. Batchelder, *Design in Theory and Practice,* London, ist mir nicht zugänglich gewesen. J. de Bosscheré, *Essai sur la dialectique du dessin, Bruxelles,* dringt nicht allzutief in das Wesentliche ein.

[2]) Neben Klingers lehrreichen Bemerkungen darüber gibt L. v. Kunowski, Durch Kunst zum Leben, Leipz. u. Jena 1903/6, V, S. 265 u. VII, S. 91 ff. beachtenswerte Hinweise.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 274/75 u. 393, der selbst auf die Arbeiten von D. Katz und A. Guttmann verweist, neben denen noch der Versuch von E. Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre, Stuttgart 1908, Beachtung verdient hätte. Kurze, aber verständnisvolle Nutzanwendung von den Ergebnissen dieser Forschungsrichtung für die Ästhetik der Malerei hat schon J. Six, Off. Ber. üb. d. Verhdl. d. kunsthist. Kongr. in Amsterdam 1898, S. 46 ff. zu ziehen gewußt; vgl. ferner H. Jantzen, Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 1913, Ber. S. 322 ff. mit der nachfolg. Diskussion.

[4]) Vgl. dazu die neuesten Beiträge von E. Raehlmann, Über Farbensehen u. Malerei. München 1901 u. zur vgl. Physiol. d. Gesichtssinnes. Jena 1907 sowie D. Werkstatt d. K. 1917.

seiner Erfüllung ungleich weiter entfernt als die nahezu durchgeführte Grundlegung der Künstleranatomie. Ihre Wichtigkeit wird von Tietze[1]) unterschätzt, wenn er in ihr nur ein Hilfsmittel der Stilkritik zur Erkenntnis der Naturtreue in der künstlerischen Einzelleistung erblickt. Vielmehr wird erst auf Grund voller Beherrschung der psychophysischen Tatbestände die allmähliche Entfaltung des Ausdrucks in der Kunst in ihrer Bedingtheit von der allgemeinen Geistesentwicklung erklärt werden können. Die neuerdings ausgesprochene Vermutung[2]), daß auch sie sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit vollzieht, findet in manchen kunstgeschichtlichen Tatsachen zum mindesten eine starke Stütze und reizt zu durchgehender, bis heute von der Kunstforschung sehr vernachlässigter Verfolgung dieser Zusammenhänge. Daß die Entwicklung dieser Seite des künstlerischen Darstellungsvermögens so gut wie die der rein formalen Gestaltung dem Kontinuitätsgesetz unterliegt, findet seine Bekräftigung durch die Stetigkeit, mit der die Veranschaulichung anderer Erscheinungen der Naturwirklichkeit erst durch fortgesetzte Eintragung von Einzelbeobachtungen in das typische Darstellungsschema der Kunst vor sich geht. Diese allgemeine Einsicht ist der Kunstforschung bereits zum Bewußtsein gekommen und wird auch von Tietze im Hinblick auf das Porträt und die Landschaft ausgesprochen[3]), während anderseits für die letztere die auslösende Wirkung des reifenden Naturgefühls zu solchem Fortschritt schon durch frühere Forschungen dem Zweifel entrückt ist[4]). Aber wenn schon auf diesen Gebieten neben allgemeinen individual- und sozialpsychologischen Voraussetzungen die eigentümlichen Gestaltungsprinzipien des künstlerischen Schaffens (siehe Heft 1, S. 21 ff. u. S. 27 ff.) auf das stilisierende Verfahren der Kunst maßgebenden Einfluß gewinnen[5]), so steigt dieser noch erheblich mit dem wachsenden Anteil freier Phantasiegestaltung, sei es im religiösen oder symbolischen (allegorischen) Gemälde, sei es im sogenannten Historienbilde bis herab zur dramatischen und sittenbildlichen Schilderung vergangenen oder gegenwärtigen Lebens. Wenn auch die eigent-

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 270 ff., wenngleich die Bedeutung und Gesetzlichkeit der Ausdrucksprobleme S. 394 ff. u. S. 414 klar erkannt ist.

[2]) Anregende Gedanken darüber äußert M. Deri, Versuch einer psychol. Kunstlehre, Stuttgart 1912, S. 50.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 368, »da Porträt und Landschaftsbild erst auf dem Wege eines allmählichen Werdeganges zu der Absicht gelangt sind, ein gegebenes menschliches oder Naturvorbild in seiner individuellen Erscheinung nachzubilden«. Vgl. aus seinen Literaturnachweisen besonders den grundlegenden Aufsatz von W. Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. u. 15. Jh. Jahrb. d. K. hist. Samml. d. allerh. K. Hauses, 1900, XXXI, S. 1 ff. sowie F. Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903.

[4]) Tietze, a. a. O. S. 395 mit Hinweis auf Bieses Untersuchungen.

[5]) Tietze, a. a. O. S. 370 beweist auch dafür klaren Einblick.

liche Ikonographie mit ihrem kulturgeschichtlich bestimmten Inhalt der historischen Tatsachenforschung zufällt, so bildet sie doch nur einen engeren Kreis der weiteren Frage nach der Abhängigkeit der Bildgestaltung von dem gegenständlichen Vorstellungsgehalt. Von diesem höheren Gesichtspunkt wird sie auch von Tietze aus ihrer zurückgedrängten Stellung in ihre Rechte wieder eingesetzt[1]). In die Tiefen der künstlerischen Vorstellungsbildung aber wird die Kunstwissenschaft schwerlich je ohne gründlichere psychologische Schulung einzudringen vermögen. An der engen Verknüpfung der »Ausdrucksprobleme« mit der »Formgestaltung« aber, die nach Tietzes wohlberechtigter Forderung durchweg den Ausgangspunkt für die kunstgeschichtliche Betrachtung bilden muß, fehlt es selbst bei dem reichsten poetischen Gehalt des Kunstwerks keineswegs. Auch in dieser Beziehung beruht die künstlerische Gestaltung auf dem Ausgleich des reproduktiven und des rhythmischen Prinzips. Entscheidend für alle Bilddramatik ist die Komposition. Auf der Tektonik der Fläche und des Rahmens bauen sich alle anschaulichen Kausalbeziehungen der Darstellung auf, aus denen dann die Vorstellung eines Zeitablaufs entspringt. Blickführung und Blickbewegung sind die dem Künstler — zweifellos nach einer ihm nur teilweise klar bewußten Gesetzlichkeit — zu ihrer Anregung dienenden Mittel[2]).

Daß die Kunstwissenschaft mit Hilfe psychologischer Untersuchungen eine objektive Theorie der Komposition zu begründen vermag, erscheint gleichwohl nichts weniger als aussichtslos, wenn diese Aufgabe auch erst für die einfachsten Voraussetzungen, und zwar wiederum durch Schmarsow und seine Schule[3]), in Angriff genommen worden ist. Ohne ihre regelnde Bedeutung für die Komposition je völlig einzubüßen, erleidet die Symmetrie der beiden Bildhälften in der Folge doch als solche Grundvoraussetzung eine merkliche Abschwächung

[1]) Tietze, a. a. O. S. 227 ff.: »Die Ikonographie stellt die Frage nach dem Gegenstand, der in dem Kunstwerk vorliegt, nach dem ideellen Gehalt, der in ihm verkörpert ist« und S. 357: »Demnach ist der ikonographischen Interpretation die Aufgabe gestellt, nicht nur das Dunkel zu erhellen, das den Gegenstand des Denkmals unverständlich macht, sondern noch mehr usw. — den geistigen Zusammenhang herzustellen«.

[2]) In der Aufrollung ihrer Dynamik besteht die Aufgabe der Bildbeschreibung; vgl. Dessoir, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1915, VIII, S. 440 ff.

[3]) Schmarsow, Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden. Repert. für Kunstwissenschaft 1904, S. 261 ff. und Kompositionsges. romanisch. Glasgemälde usw. sowie Über Ghibertis u. A. Pisanos Komp. Ges. in d. Abhandl. d. k. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1899 u. 1914, Phil. hist. Kl. Bd. XVIII u. XXXIII und in der Festschr. zu Ehren d. k. hist. Instituts in Florenz 1897, S. 14 ff. Auch über die engere Beziehung der Malerei zur Dichtkunst sind Schmarsow bedeutsame Gesichtspunkte zu verdanken; vgl. Beitr. zur Ästhet. d. bild. K. I, S. 95 ff. u. III, S. 24 ff. u. 222 ff. sowie Unsere Verh. z. d. bild. K. S. 129 und Erläut. zu Lessings Laokoon. Leipzig 1907.

ihrer dynamischen Wirkung mit der fortschreitenden Raumillusion der malerischen Anschauungsweise, eine Entwicklung, die das Relief in Ermangelung der lebhaftesten Veranschaulichungsmöglichkeiten der Tiefe nur in beschränktem Maße mitmachen kann. Für die Malerei (und Zeichnung) aber wird noch vor Ausbildung der Farben- und Luftperspektive sogar die noch unentwickelte Linearperspektive zur Trägerin der gesamten Bildgestaltung und gewinnt auch die vollendete zentralperspektivische Konstruktion über ihren illusionistischen Zweck hinaus einen ästhetischen Ausdruckswert, wie ja auch Tietze anerkennt, daß die verschiedenen Verhaltungsmöglichkeiten zur linearperspektivischen Gesetzmäßigkeit künstlerische Ausdrucksmittel verschiedener Zeiten sind [1]). Das besagt aber doch, daß die Theorie der Perspektive der kunstwissenschaftlichen Betrachtung mehr als nur hilfswissenschaftliche Dienste zu leisten hat.

Darf nun wohl die Bearbeitung der hier in aller Kürze aufgerollten Fragen der Ästhetik als »Gesetzeswissenschaft« von der Kunst unter Ausschluß der eigentlichen Kunstforschung überlassen bleiben? Soll jene nicht vielmehr von der letzteren die Ergebnisse einer systematischen Ergründung der künstlerischen Tatbestände zur Ableitung allgemeiner Prinzipien und Kausalgesetze übernehmen? Heißt es nicht, das innere Bedürfnis einer sich frei entfaltenden Wissenschaft gewaltsam verkürzen wollen, wenn man sie auf die Verfolgung eindeutiger, d. h. in diesem Falle der genetischen Zusammenhänge beschränken will, — zumal die Grundlegung der oben geforderten phänomenologischen Theorie der bildenden Kunst bereits von ihr in Angriff genommen worden ist [2]) und nur noch einer Ergänzung und engeren Verknüpfung mit psychologischen Erkenntnissen bedarf, um nicht in reiner Empirie oder einseitiger Abstraktion befangen zu bleiben. Aus dem Umfang ihrer Aufgaben ergibt sich die folgerichtige Begrenzung dieser jüngeren Forschungsrichtung, die wohl den Anspruch auf den Namen der systematischen Kunstwissenschaft erheben darf. Als angewandte Ästhetik aber hat sie das ästhetische Urteil zu begründen, von dem ja ganz im Sinne Tietzes (siehe Heft 1, S. 3) die kunstgeschicht-

[1]) Der von F. Burger, Die deutsche Malerei, Handb. d. Kunstwissensch. 1913/14, S. 103 ff., aufgestellte allgemeine Gesichtspunkt bleibt trotz der von E. Sauerbeck, Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 289 ff., erhobenen Einwände zu Recht bestehen und erscheint mit dessen enger begrenzter Theorie keineswegs unvereinbar; vgl. ebenda meine Bem. in der Aussprache a. a. O. S. 274.

[2]) Wie viel Vorarbeit im einzelnen dafür schon geleistet worden ist, beweist die von Waetzoldt (siehe Heft 1, S. 1) kapitelweise und noch lange nicht vollständig zusammengestellte Literatur, zu der Meumann (siehe Heft 1, S. 16 u. 17) sowie die laufende Bibliographie der Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. Ergänzungen bietet. Hier mußten einige bedeutsame Hinweise genügen.

liche Untersuchung ausgehen soll. In der »Beziehung der schöpferischen Vergangenheitswerte auf das Kunstwollen der Gegenwart« ist eben noch kein zuverlässiger Ausgangspunkt für das »ästhetische Verständnis« gefunden, das »die Grundbedingung des Eindringenkönnens in irgend eine historische Kunst« bildet. Um den »Entwicklungswert, den Hauptträger der künstlerischen Bedeutung eines Werkes«, festzustellen, reicht ein solches Verfahren als »Prinzip der kunsthistorischen Auswahl« [1]) keineswegs aus, — handelt es sich dabei doch fast durchgehends um die Vergleichung von Größen zweier oder mehrerer hinter der Gegenwart zurückliegender Entwicklungsstufen der Kunst untereinander, die entscheidenden Unterschiede für den Wertzuwachs können aber gerade auf einer Seite liegen, für die unser heutiges Kunstwollen vielleicht mit Blindheit geschlagen ist. Und daß damit auch der Erkenntnisfähigkeit der Wissenschaft eine unübersteigbare Schranke gesetzt sei, werden wir schwerlich zugeben (s. Heft 1, S. 4). Vielmehr wird von Tietze trotz der Verwahrung, daß das »ästhetische Verständnis« mit dem »Kunstwollen der Gegenwart« nicht zu verwechseln sei, die Forderung eines unmittelbaren Kunstempfindens — ein solches ist allerdings wie die musikalische Begabung für den musikwissenschaftlichen Forscher *conditio sine qua non* für den Jünger der Kunstwissenschaft — allzu bereitwillig mit der Forderung weitgehender Hingebung für das zeitgenössische Kunstschaffen gleichgesetzt. Daß sich daraus Widersprüche ergeben, lehrt besonders seine Stellungnahme zur Künstlerästhetik, die ihres normativen Charakters wegen abgelehnt wird, während doch wieder Künstler der Wissenschaft zuerst das Verständnis für die Werte älterer Kunst erschließen sollen [2]). Bietet aber die Vielgestaltigkeit oder gar die Zwiespältigkeit des heutigen Kunstwollens dafür die Erklärung, so erscheint es vollends als Wegweiser für wissenschaftliche Erkenntnis unzureichend. Die Befreiung von seinem und von dem Einfluß der mit ihm gar zu eng verwachsenen modernen Kunstkritik hat die Kunstforschung vielmehr bewußt anzustreben, — wie auch Tietze anerkennt, »daß wir in jedem Kunstwerk das eigene selbständige Problem zu finden trachten sollen« und daß die Kunstgeschichte der Hilfe der Ästhetik zu »einer klareren Erkenntnis des künstlerischen Tatsachenkomplexes« im Kunstwerk bedarf [3]). Erreichen kann sie diese Unabhängigkeit also nur, wenn es ihr gelingt, mit Hilfe der letzteren auf Grund psychologisch geklärter Leitbegriffe in einer Systematik der künstlerischen Tatbestände objektive Maßstäbe zu erarbeiten. Tietzes Abneigung gegen die Beteiligung der Kunstwissenschaft an der systematischen Erforschung der Gesetz-

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 161 ff.
[2]) Tietze, a. a. O. S. 109 und S. 111 ff.
[3]) Tietze, a. a. O. S. 156 und S. 106.

lichkeit des künstlerischen Schaffens entspringt wohl letzten Endes der Befürchtung, daß diese wie die ältere spekulative Ästhetik doch immer wieder zu normativen Vorschriften für dasselbe gelangen werde. Auch die auseinanderstrebenden Richtungen der neueren Ästhetik, wie die Einfühlungs-, Illusions- und Ausdruckstheorie erscheinen ihm — und etwas Richtiges steckt wohl darin — nur als Begleitsströmungen des wandelbaren zeitgenössischen Kunstwollens (Impressionismus und Expressionismus) und seiner einseitigen Künstlerästhetik, — die von Fechner begründete rein deskriptive psychologische Analyse hingegen indifferent[1]). Allein, daß sie darum unfruchtbar bleiben müsse, ist damit noch nicht gesagt. Durch ihre Verbindung mit der Sinnesphysiologie eröffnet sie uns zweifellos Einblicke in die künstlerische Vorstellungsbildung. Anderseits sucht ein mit ihr in enger Fühlung stehender skeptischer Objektivismus in der Ästhetik[2]) die verschiedenen Gesichtspunkte psychologisch zu durchdringen und auf ihr berechtigtes Maß zurückzuführen. Auf diesem Wege aber können wir zur Erkenntnis von empirischen Gesetzen gelangen, die den Künstler keineswegs beengen, wohl aber zu klarer bewußtem Schaffen hinleiten können. Der Unterschied zwischen solchen Kausalgesetzen und aller normativen ästhetischen Dogmatik hat bei Tietze nicht die erforderliche Berücksichtigung gefunden. Gleichwohl, räumt er ein, »muß« der Kunsthistoriker »den Charakter seines Tatsachengebiets« — »auf Grund der analytischen Arbeit der wissenschaftlichen Ästhetik in seine Hauptelemente zu zerlegen vermögen« und weist er der letzteren die Aufgabe der »Feststellung des Gemeinsamen« in den einzelnen künstlerischen Tatsachen zu[3]), aber die »ästhetische Interpretation« steht für ihn doch im schroffen Gegensatz zum »ästhetischen Erlebnis«, denn sie »verschärft die Urteilselemente« in demselben und bietet als »armseligen Ersatz für die Werte, die sie vernichtet«, nur die »Freude am Verstehen selbst«. Und doch verkennt er nicht, was jeder Kunsthistoriker aus eigener Erfahrung leicht bestätigen kann, daß auch »eine Steigerung des Gefühlserlebnisses durch besseres Verständnis möglich« ist[4]). Aller älteren Kunst gegenüber ist das wohl sogar die Regel.

Bleiben also, wie schließlich doch aus dieser ganzen Dialektik hervorgeht, die Kunstforschung und die Ästhetik aufeinander angewiesen, so wird sich auch die erstere der Mitarbeit an der systematischen Klärung der künstlerischen Phänomene nicht weiter entziehen können,

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 102 ff. und S. 112 ff.

[2]) Dessoir, Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1907, II, S. 449 ff. und Kongreß für Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 42 ff. Auch Meumann (siehe Heft 1, S. 6, Anm. 1) bemüht sich um den Ausgleich der Gegensätze.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 107 und S. 151 ff. [4]) Tietze, a. a. O. S. 131 ff. u. S. 400 ff.

nur wird beiden ein verschiedener Anteil daran zufallen. Die Beherrschung der Tatbestände der kunstgeschichtlichen Entwicklung führt den Kunsthistoriker schon absichtslos dahin, in den einzelnen Erscheinungen eine gewisse Wiederholung gleichartiger Vorgänge zu beobachten. Ihm wird es obliegen, das Typische solcher künstlerischen Gestaltung herauszuarbeiten, wie sie z. B. die fortschreitende Entfaltung der formbegrenzenden Zeichnung oder der Linearperspektive, die Ausbildung der malerischen Schattengebung, die Ornamentbildung und anderes mehr erkennen läßt. Von dieser Anwendung der vergleichenden Methode auf das Einzelphänomen braucht die Gefahr, daß zufällige Ähnlichkeiten unberechtigterweise für Gesetzmäßigkeiten genommen werden könnten, die Kunstwissenschaft nicht abzuschrecken. Die Befürchtungen Tietzes beruhen in dieser Hinsicht auf Verkennung der Sachlage. Gegen Irrtümer, die aus der leichten »Vermehrbarkeit der Analogien« entstehen können, bietet eben doch »die Stabilität der psychischen Grundkräfte« des Kunstschaffens die Gewähr einer viel bestimmteren Voraussetzung, als sie bei den Analogien des allgemeinen Kulturfortschritts, z. B. in der Religionswissenschaft, gegeben ist. Hier setzt denn auch die Mitarbeit der psychologischen Ästhetik ein, die durch den Nachweis der inneren Kausalität des Geschehens das Unterscheidungsmerkmal zwischen seiner Gesetzmäßigkeit und einem scheinbaren Parallelismus zu erbringen hat. Der Kunstforscher aber bedarf zur Gewinnung eines selbständigen Urteils in solchen Fällen fraglos einer gründlicheren psychologischen Schulung als bisher, die ihn in den Stand setzen würde, die gesuchte Anknüpfung der Ergebnisse seiner vergleichenden Untersuchung an die psychologischen Voraussetzungen gegebenenfalls selbständig zu vollziehen. Die Möglichkeit der Nachprüfung und Erklärung der gleichartigen Erscheinungen aus ihren psychischen Wurzeln läßt aber auch Tietzes Bedenken gegen die Ausdehnung der Methode auf die Vergleichung genetischer Reihen übertrieben erscheinen, — ja, in der wiederholten Verkettung der ähnlichen Vorgänge liegt bereits ein Kennzeichen innerer Folgerichtigkeit der Entwicklung. Nicht nur als Lückenbüßerin, »wo es an historischem Mate-

[1]) Was G. Kerschensteiner, Die Entw. d. zeichner. Begabung, Münch. 1905, S. 475 ff. über die Stufenfolge der Entfaltung der Kinderzeichnung und S. Lewinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr, Leipzig 1905, S. 68 ff. über die verschiedenen Formen der Zeitauffassung festgestellt haben, spiegelt, wenngleich in verschiedenen Brechungen, entsprechende Vorgänge der allgemeinen Kunstentwicklung, zumal der antiken dank ihrer überwiegend evolutionistischen (organischen) Stilbildung (siehe oben S. 285), wider. Über die von Tietze u. a. sehr unterschätzte Vergleichung der Kinderkunst mit der prähistorischen und der Kunst der Primitiven vgl. die Ausführungen von K. Busse, Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. Berlin 1913, Ber. S. 239 ff.

rial fehlt oder wo dieses nicht gruppiert werden kann«, ist sie zuzulassen, sondern als eine der fruchtbarsten Erkenntnisquellen für die Gesetzmäßigkeit der immanenten genetischen Entwicklung kann die »komparative Methode« Hand in Hand mit der psychologischen Analyse der Kunstwissenschaft die wichtigsten Dienste leisten. Ihre Tragweite reicht mittels dieses Prüfsteins über die Beobachtung der Analogien historischer Reihenbildung hinaus und ermöglicht auch die Heranziehung der neueren Forschungen über die Kinder- und Wildenkunst zur Erhellung des entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs [1]). Zur Gewinnung klarer Ergebnisse sind solche Analogien allerdings durchgehends nur für scharf begrenzte Probleme beweisend und dann um so überzeugender, je weiter die verglichenen genetischen Reihen voneinander gesondert sind.

Tietzes Einwendungen gegen die vergleichende Methode entspringen einer gewissen Unklarheit über ihr Verhältnis zur historischen Betrachtungsweise als Ermittlerin der Kausalität des tatsächlichen (einmaligen) Kunstverlaufs. Verquickt sich ihm doch fortgesetzt die Frage nach der letzteren mit der Frage nach der Gesetzmäßigkeit der immanenten Kunstentwicklung. Daß diese einen sich in völlig regelmäßiger Weise wiederholenden Formenwandel bewirke, ist jedoch kaum von irgend jemand behauptet worden. Die auch von anderer Seite [2]) geteilte Befürchtung vor Konstruktionen eines mechanischen Ablaufs ist somit grundlos. Selbst eine Theorie, wie sie Cohn-Wiener aufgestellt hat (siehe Heft 2, S. 191), sieht nur eine umfassende große Stufenfolge — innerhalb der Zweckkünste mit unbestreitbarer Berechtigung — vor, deren Durchmessung sich in sehr ungleichen Zeitstrecken und mit manchen Rückschlägen vollziehen kann. Für die bildenden Künste im engeren Sinne handelt es sich ebenfalls nur um eine allgemeine, in gewissen Fortschritten übereinstimmende Abfolge von Phasen der plastischen oder malerischen Gestaltung, innerhalb deren die Entfaltung der Formen sehr verschiedene Wege nehmen kann (siehe Heft 2, S. 214 ff.). So ist z. B. die zeichnerische Verkürzung in der altgriechischen Kunst mehr aus dem anschaulichen Denken heraus auf dem Umwege über die gemischte Projektion des menschlichen Körpers, in der italienischen Frührenaissance hingegen vorwiegend aus unmittelbarer Beobachtung und auf Grund theoretischer Erwägungen ausgebildet worden, — beide Entwicklungsreihen aber stimmen darin überein, daß die scharfen frontalen (beziehungsweise dorsalen) Ansichten vor

[1]) Tietze, a. a. O. S. 153 hält jedoch die entgegengesetzte Folgerung für die gegebene.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 97 ff. u. S. 405 ff.; R. Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Frankf. Univers.-Reden, 1917, S. 8 ff.

der übersichtlicheren und wirksameren, aber schwierigeren Dreiviertelwendung bewältigt wurden. So weit bestimmt also offenbar eine psychologische Folgerichtigkeit den Werdegang der Kunst. Ihr Endziel ist in beiden Fällen das gleiche: illusionistische Verkörperlichung der Silhouette, — wie es auch der Entfaltung der Kinderkunst auf einer höheren Entwicklungsstufe die Richtung weist[1]). Damit sich solche Fortschritte verwirklichen, muß aber —, um mit Wölfflin zu reden, — »das Leben in einer bestimmten Weise erlebt werden«. Von den besonderen Bedingungen, unter denen das geschieht, von den jeweiligen künstlerischen Aufgaben und den herkömmlichen Darstellungsformen hängt es ab, in welcher Folge die einzelnen Fortschritte — in diesem Falle z. B. ob sie zuerst am Rumpf und Kopf oder an den Gliedern der menschlichen Gestalt — in die Erscheinung treten.

In einer solchen abstrakten — d. h. vereinfachten — genetischen Betrachtung lassen sich die Beobachtungen der kunstwissenschaftlichen Phänomenologie sehr wohl vergleichend zusammenfassen[2]). Die systematische Ergründung der Vorgänge wird durch sie in die geschichtliche Tatsachenforschung übergeleitet und umgekehrt mündet diese durch sie in die erstere ein. Von der Ermittelung der kunstgeschichtlichen Kausalzusammenhänge unterscheidet sie sich nicht nur durch ihre allgemeinere Fragestellung, sondern auch durch die oben (siehe S. 299) geforderte strenge Beschränkung auf das Einzelproblem, während erstere stets die Beziehung auf andere sich mit dessen besonderer Entfaltung kreuzende Entwicklungsreihen im Auge behalten muß. In der fortgesetzten Verflechtung sämtlicher Sonderaufgaben des jeweiligen Kunstwollens miteinander besteht ja doch, wie Tietze an anderer Stelle selbst einleuchtend ausführt[3]), zum guten Teil das Wesen aller historischen Kunstentwicklung (siehe unten S. 321). Mißlich bleibt deshalb in Anbetracht dieser ausschlaggebenden Bedeutung aller empirischen Faktoren die von ihm (siehe Heft 1, S. 2) vorgenommene engere Verknüpfung des Begriffes »Genetisch« mit der Kunstgeschichte und vorzuziehen dessen Anwendung als Oberbegriff des »Historischen«. Kunstgeschichtliche Tatsachenforschung und kunsttheoretische (systematische) Gesetzeswissenschaft müssen einander vielmehr von diesem gemeinsamen Gesichtspunkt her ganz so in die Hände arbeiten, wie die sprachgeschichtliche und die grammatische Betrachtungsweise in der Sprachwissenschaft[4]). Wie die Gram-

[1]) Kerschensteiner, a. a. O. S. 475 ff.

[2]) Das wird auch von Tietze, a. a. O. S. 404 für die Abfolge der von Wundt, Völkerpsychologie, 2. Aufl., Leipzig 1911, III, S. 126 unterschiedenen vier Entwicklungsphasen anerkannt.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 158 ff. u. S. 414 ff.

[4]) Voßler, a. a. O. S. 221 ff.

matik von der Sprachgeschichte, so erhält die Kunsttheorie (beziehungsweise die systematische Kunstwissenschaft) ihren Stoff von der Kunstgeschichte zugewiesen, um an ihm die gesetzmäßigen Wandlungen der Naturalisierung und Stilisierung, der Differenzierung, Assimilation und andere mehr in ihren mannigfaltigen Wirkungsarten nachzuweisen, und umgekehrt wird an den von ihr erkannten Maßstäben und Kausalgesetzen das besondere historische Geschehen gemessen.

Als gleichberechtigte Forschungsrichtungen stehen beide nebeneinander. Wer, wie Tietze selbst, aus dem Kunstwerk seinen künstlerischen Vollgehalt erst durch eindringlichste formale Zergliederung (und gegenständliche Erklärung) erschließen zu müssen glaubt und in seiner Fortdauer noch nicht die Gewähr seiner unverminderten ästhetischen Nachwirkung erblickt, wird der systematischen Voraussetzungen nicht entraten können. Das ist ihm auch schon von anderer Seite entgegengehalten worden [1]). So stehen wir in vollem Gegensatz zu Tietzes Grundanschauung, »daß die beiden Wissenschaften, die im Kunstgeschehen das Gesetzmäßige oder das Einmalige aufzuspüren suchen, in Aufgabe und Arbeitsweise so durchaus verschieden sind, daß eine Kreuzung zwischen ihnen — widernatürlich und widersinnig ist«. Vielmehr bedarf es meines Erachtens eines fortgesetzten Ineinandergreifens beider Forschungsrichtungen, wie auch keine von beiden sich von der wertenden ästhetischen Urteilsbildung völlig loslösen kann. Da aber Tietze trotz seines prinzipiell abweichenden Standpunktes wenigstens die Hilfeleistung der ästhetischen und psychologischen Kunstanalyse zuläßt, ja für unentbehrlich hält, so ist vielleicht sogar eine weitgehende Verständigung zwischen uns darüber möglich, welchen Anteil die systematische und die historische Betrachtungsweise zur Lösung der einzelnen Aufgaben beizutragen hat, deren Erledigung bisher der Kunstgeschichte im hergebrachten Sinne oblag. Was er in den einzelnen Kapiteln an Gesichtspunkten und methodischen Grundsätzen bietet, dürfen wir zum allergrößten Teil als reifen Ertrag langjähriger emsiger Lehrtätigkeit dankbar annehmen. Alles

---

[1]) Vgl. außer Schmarsow (siehe Heft 1, S. 3) auch R. Hamann, Die Methode der Kunstgesch. und die allgem. Kunstwissensch., Monatsh. f. Kunstwissensch. 1916, S. 75: »Tietzes Absichten gehen deutlich auf eine K.G. als Geschichte anschaulicher Bedeutungen« und S. 70: »Daher ist nichts dringender als eine Klärung und Systematik anschaulicher Bedeutungen, — damit die K.G. als Kunstgehaltsgeschichte möglich wird« usw. Auch Hamann faßt diesen ganzen ‚Problemkreis‘ jetzt unter der von mir in der Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1914, S. 556 ff. aufgenommenen Bezeichnung der systematischen Kunstwissenschaft zusammen. Unnötig und verwirrend erscheint mir jedoch für das engere Gebiet der bildenden Kunst bei Hamann die scharfe Scheidung der »anschaulichen« von der »künstlerischen« (bzw. ästhetischen) Bedeutung des Kunstwerks.

das sichert seiner Arbeit den bleibenden Wert eines unentbehrlichen Handbuchs.

Um eine klare Abgrenzung der beiderseits erforderlichen Arbeitsleistung durchführen zu können, muß noch der Begriff des Historischen, von dem wir auszugehen haben, schärfer bestimmt werden, — auch Hamann gegenüber, wenngleich mir durch seine Ausführungen die Auseinandersetzung mit Tietze über die kunstgeschichtlichen Fragestellungen erheblich erleichtert und abgekürzt wird. Das Entscheidende der Begriffsbestimmung sieht Hamann weder in der Beschränkung auf die reine Tatsachenforschung noch in der Einmaligkeit des künstlerischen Tatbestandes, wie der Wiener Forscher, — insofern gewiß mit Recht, als sie an sich noch nicht ausreicht, — sondern in der Voraussetzung, daß er der Vergangenheit angehört. Allein damit ist eine klare Unterscheidung von dem Begriff des Genetischen noch nicht gewonnen, der für Hamann mit dem ersteren in der Tat fast zusammenfließt, zumal nach seiner Auffassung der Geschichte »als die Wissenschaft von dem, wie etwas geworden ist und was aus etwas geworden ist« [1]. Um die Verengerung dieses allgemeineren Begriffes zu dem des Historischen zu vollziehen, muß vielmehr doch die Einmaligkeit des besonderen Falles als unerläßliche Voraussetzung (nicht nur als selbstverständliche Folgerung) anerkannt werden, während anderseits die Beziehung auf die Vergangenheit ausreicht, um auch in einer Tatsache der Gegenwart historische Kausalität festzustellen, z. B. bei einem modernen Kunstwerk die Abhängigkeit von einer älteren Schöpfung. Daß im Individuellen das Eigentümliche des Geschichtlichen liegt, darüber besteht in der gesamten erkenntnistheoretischen Philosophie kein Zweifel, — ohne daß jede Anwendbarkeit objektiver Maßstäbe auf geschichtliche Vorgänge dadurch ausgeschlossen wird [2]. Auch für das Kunstgeschehen erscheint demnach die Einführung individueller, d. h. eindeutig bestimmter empirischer Faktoren in die allgemeine genetische Gesetzlichkeit als das unterscheidende Merkmal für den Nachweis historischer Kausalzusammenhänge. Den Gegenstand aber, an dem solche Beziehungen verfolgt werden, dürfen wir mit Hamann als »das historische Subjekt« bezeichnen.

Seinem Einspruch gegen eine äußerliche Einteilung der Aufgaben der Kunstforschung nach Gesichtspunkten, die von der historischen Methode unmittelbar entlehnt erscheinen, werden wir uns vollends an-

---

[1]) Hamann, a. a. O. S. 67 ff. und Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 109.

[2]) Vgl. E. Troeltsch, Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge, Rede z. Kaisers Geburtstagsfeier, Berlin 1916, S. 10 und 18.

schließen müssen [1]). Daß wir vielmehr vom Kunstwerk als Quelle nicht nur für die Erschließung eines zeitlich oder örtlich begrenzten Kunstwollens, sondern jeder Art kunstwissenschaftlicher Erkenntnis auszugehen haben, unterliegt auch für mich keinem Zweifel. Von ihm gelangen wir einerseits durch die Frage nach seinem Entstehungsakt zum Künstler als seinem Urheber, — anderseits auf verschiedenen Wegen zur vergleichenden Betrachtung seines inneren wesenhaften (systematischen) und seines raumzeitlichen genetischen (beziehungsweise historischen) Zusammenhanges mit anderen Kunstwerken, d. h. zur Kunstgeschichte im engeren Sinn.

Daß das Kunstwerk zunächst Gegenstand ästhetischer Würdigung sein muß, räumt Tietze von vornherein (siehe Heft 1, S. 3) ein. Als historisches Subjekt unterliegt es höchstens nach seinem äußeren technischen Zustande beziehungsweise nach seiner Erhaltung der kritischen Beurteilung. Für die »Formalanalyse« aber, d. h. zum Verständnis seines bedeutungsvollen anschaulichen Gefüges, reicht ein streng beschreibendes Verfahren keineswegs aus. Gibt man einmal zu, daß der manuelle Akt, in dem sein »Ursprung und Kern — gelegen ist«, nur »den optischen Vorgang fortsetzt«, — so »ergibt sich« freilich daraus nicht »die Unfruchtbarkeit«, sondern die Notwendigkeit »einer Analyse — auf psychologischer Grundlage«. Denn die Frage ist nicht, ob im Verlauf der Kunstentwicklung »eine biologische Veränderung des physiologischen« (und damit auch des künstlerischen) »Sehens sich erweisen« läßt [2]) — eine solche ist mehr als zweifelhaft (siehe Heft 2, S. 206) —, sondern welche psychophysischen Kräfte überhaupt die Möglichkeit einer verschiedenen Auffassungs- und Gestaltungsweise derselben Anschauungsinhalte bedingen. Andernfalls wird das subjektive ästhetische Empfinden das wissenschaftliche Urteil über den künstlerischen Tatbestand allzusehr beeinflussen, wird doch von Tietze selbst die unmittelbare Einfühlung in die »ursprüngliche Wirkung« des Kunstwerks nicht als objektiver Maßstab anerkannt. Ebensowenig aber könne ein solcher aus seiner — unmittelbaren, möchte ich zufügen, — Beziehung auf das Naturvorbild und aus der Feststellung der Umgestaltung desselben gewonnen werden, auf der sein Stilcharakter beruht [3]). Von dieser Be-

---

[1]) Hamann, Monatsh. f. Kunstwissensch. 1916, S. 76 ff., beanstandet mit gutem Recht die sich daraus ergebende Vermengung des qualitativen (systematischen) und des quantitativen (biographischen, geschichtlichen und geographischen) Prinzips der Einteilung.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 236; vgl. dagegen auch die Einwände von Hamann, a. a. O. S. 77 ff.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 396 ff. und S. 378 ff.

hauptung werden wir nur die erste Hälfte annehmen können, eine Bestimmung des letzteren hingegen mit den Hilfsmitteln der vergleichenden Phänomenologie der Kunst sehr wohl als möglich und als einzigen wahrhaft objektiven wissenschaftlichen Wertmesser (siehe oben S. 288 ff. u. 295 ff.) gelten lassen. — Tritt in der Unterschätzung dieser Untersuchungsmethode für die Formalanalyse die eigentliche Schwäche der Grundanschauungen Tietzes hervor, so darf man ihm dafür hinsichtlich der gegenständlichen Erklärung des Kunstwerks in weitem Umfange zustimmen. Die ikonographische Interpretation muß »über das einzelne Denkmal« und »über das engere Gebiet des Kunstwerks« notwendigerweise hinausgreifen. Sein Vorstellungsinhalt wird uns, wie schon bemerkt wurde (siehe oben S. 294), — soweit er nicht in der allgemeinen gegenständlichen Bedeutung der Darstellung beschlossen und dadurch ebenfalls der phänomenologischen Beurteilung zugänglich ist (siehe oben S. 292 ff.), — also in seiner Individualisierung, erst als historisches Subjekt völlig verständlich. Immer müssen wir »den Inhalt mit den Absichten der Zeit zusammenbringen«, — wenn sein ganzer geistiger Gehalt — erkannt werden soll[1]). Von diesem Gesichtspunkt aus werden die literarischen Quellen und die zu befolgenden Grundsätze der ikonographischen Forschung in einem vortrefflichen Überblick über die Wandlungen nicht nur des christlichen, sondern auch des antiken Bildstoffes unter der Einwirkung der gesamten mittelalterlichen und neuzeitlichen Kulturentwicklung erörtert. Hier muß die Quellenkunde und die Philologie (im weitesten Sinne) als Hilfswissenschaft die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise ergänzen.

Die systematische Zergliederung des Kunstwerks behält — zum mindesten als unentbehrliche Vorarbeit — noch den Vorrang, wenn dieses ausschließlich zu anderen gleichartigen Schöpfungen in wertende Beziehung gesetzt wird, — bildet doch die historische Folge in der sogenannten »Kunstgeschichte nach Aufgaben« oft nur den gewohnten Faden für die ästhetische Würdigung der Denkmäler, von dem diese sich leicht bei Vergleichung des künstlerischen Gehalts zeitlich oder örtlich weit auseinander liegender Gebilde ablösen kann. Diese »Spezialisierung in bezug auf die qualitative Ausdehnung des Stoffes«[2]) wird erst zur kunstgeschichtlichen, wo einzelne Kunstgebiete in ihrem Gesamtbestande aus dem besonderen Kunstwollen einer Zeit als Geschichte ihrer Bauformen, ihrer Ornamentik oder eines bestimmten Darstellungsschemas der bildenden Künste (im engeren

[1]) Tietze, a. a. O. S. 357 ff. und S. 364 ff.
[2]) Tietze, a. a. O. S. 70.

Sinne), wie z. B. des Gnadenbildes, des Grabmals und anderer mehr ihre Beleuchtung erhalten.

Ziemlich gering ist vollends der Beitrag, den die historische Methode zur Erhellung des künstlerischen Schöpfungsakts zu leisten vermag, obgleich dessen Betrachtung eine herkömmliche Hauptaufgabe der sogen. Kunstgeschichte ausmacht. Er wird sich im wesentlichen auf den Nachweis der Vorstufen in der vorhergehenden Kunstentwicklung und anderer, äußerer Anregungen beschränken, denen mit einiger Wahrscheinlichkeit die Entstehung oder Ausgestaltung der Idee [1]) im einzelnen Falle zu verdanken ist. Deren genetische Entfaltung aber kann nur durch psychologische Gesichtspunkte ihre Erklärung finden, — denn die ursprüngliche künstlerische Vorstellung läßt sich nur mit einem Schein von Berechtigung als historisches Subjekt der im Bewußtsein des Künstlers sich abspielenden psychogenetischen Vorgänge auffassen [2]). Mit mehr Recht dürfen der kunstgeschichtlichen Untersuchung die besonderen Folgerungen aus einer Voraussetzung zugerechnet werden, die neuerdings im weiteren Sinne als »historische Struktur« des Bewußtseins gekennzeichnet worden ist [3]) und in der nachwirkenden Kraft jedes Erlebnisses, sich zu wiederholen, besteht. Im künstlerischen Schaffen spielt sie eine bedeutende Rolle. Den einzelnen Akten der wiederholten Verkörperung einer Idee in der zeitlichen Aufeinanderfolge der Werke eines Künstlers nachzuforschen, ist aber zweifellos eine Forderung, welche die Kunstgeschichte bei der Deutung seiner individuellen Entwicklung zu erfüllen hat, — die aber auch bei der Betrachtung der Entstehung jedes einzelnen Kunstwerks schon voll berücksichtigt werden muß.

So führt die Feststellung kausaler (beziehungsweise genetischer) Zusammenhänge des Schöpfungsakts mit vorausgehenden Vorgängen auf Grund der Bündigkeit (Kontinuität) der individuellen Entwicklung weiter zur Ergründung der schöpferischen Persönlichkeit des Künstlers. Psychologische Voraussetzungen werden schon dabei mitzusprechen haben. Die Beantwortung der Kernfrage aber fällt hier unzweifelhaft der differentiellen Psychologie, — vielmehr der auf ihr fußenden systematischen Kunstwissenschaft zu. »Der Kunsthistoriker« wird »aus der neben ihm und ohne Rücksicht auf ihn geleisteten psychologischen Arbeit« nicht nur »unter Umständen Nutzen ziehen«, wie Tietze einräumt [4]), sondern die Fragestellung nach dem indivi-

[1]) Vgl. dazu Tietze, a. a. O. S. 423 ff.

[2]) Hamann, a. a. O. S. 71 sowie Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 110. Vgl. hingegen A. Brinckmann, Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerks. Deutsche Kunst u. Dekor. 1917 (März).

[3]) Vierkandt, a. a. O. S. 64 ff. sowie Brinckmann, a. a. O. [4]) Tietze, a. a. O. S. 180 u. 447.

duellen Begabungstypus (siehe H. 2, S. 179, 183, 186, 193 usw.) des Künstlers niemals unterlassen dürfen. Seine Untersuchung wird dann aber in der von Dilthey geforderten beschreibenden Feststellung des gesamten geistigen Gefüges der Individualität desselben ihre Fortsetzung finden. Dafür beanspruchen neben seinen Werken als unmittelbar anschaulichen Offenbarungen seines Wesens und autobiographischen Äußerungen auch die biographischen und dokumentarischen Zeugnisse seiner Umwelt, zeitgenössische oder posthume Biographik und anderes mehr als »mittelbare Quellen«, in denen es sich spiegelt, eine hohe Einschätzung, wie sie dieser Literatur durch Tietze zuteil wird[1]), — so strenger Kritik dieselbe auch unterworfen werden muß. Gleichwohl hat die Stilkritik besonders in allen Fragen der Einreihung nicht zuverlässig beglaubigter Werke in die Folge der gesicherten Schöpfungen, aus denen die künstlerische Persönlichkeit und ihre Entwicklung erschlossen werden soll, — ja selbst bei der Nachprüfung durch schriftliche Überlieferung gestützter Denkmäler das entscheidende Wort zu sprechen. Zur psychologischen Erschließung der Grundrichtung und eigentümlichen Anschauungsweise des Künstlers muß — darin sind wir mit Tietze vollkommen einig — als kunstgeschichtlicher Maßstab die Beachtung jener Besonderheiten der morphologischen Gestaltung seiner Gebilde hinzukommen, auf deren — oft allzu äußerlich betriebener — Aufspürung die sogenannte Morellische Methode[2]) beruht. Ihr Grundfehler, den übrigens die vielseitigere und freiere heutige ästhetische Stilkritik öfters mit ihr teilt, liegt nur in der die Wandlungsfähigkeit des Individuums unterschätzenden Zwangsvorstellung von der Unveränderlichkeit der Auffassung und der Formensprache des Künstlers.

In dem Nachweis der Verknüpfung seines Schaffens mit dem allgemeinen Kunstwollen seiner Zeit, d. h. der Einflüsse, die er von seiten anderer Künstler empfängt, sowie mit der Tradition, von der die Entfaltung seiner individuellen Anlage zumal in den Anfängen bedingt ist, hat die kunstgeschichtliche Tatsachenforschung einen weiteren unerläßlichen Beitrag zur Charakteristik der individuellen Persönlichkeit beizusteuern, eine Aufgabe, die besonders für die mit schwächeren schöpferischen Kräften ausgestatteten und deshalb mehr dem Zwange der Assimilationsprozesse gehorchenden als die Differenzierung der Typen fördernden Meistern zweiten und dritten Ranges aufs gewissenhafteste durchzuführen ist.

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 197 ff. und S. 210 ff. mit treffender Unterscheidung des Quellenwerts der verschiedenartigen Zeugnisse.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 329 ff. und S. 338 ff. mit vortrefflichen methodologischen Ausführungen über ihre bleibende Berechtigung und Anwendbarkeit; vgl. auch meine Stellungnahme im Jahrb. d. kgl. Preuß. Kunstsamml. 1913, S. 116.

Das Übergewicht der historischen Betrachtungsweise setzt bei der Herstellung der überindividuellen kunstgeschichtlichen Zusammenhänge ein. Ihre nächste Aufgabe, deren Bedeutung weder Tietze noch Hamann völlig gerecht werden, besteht in der Bestimmung des engeren Wirkungskreises, d. h. der Werkstattgemeinschaft oder Schule und Nachfolge einer Künstlerpersönlichkeit. Den Weg dazu eröffnet wieder die stilkritische Methode der Zuweisung (Attribution). Sie vermag in der Übereinstimmung typischer Züge der äußeren Formengebung einerseits, in der unzureichenden Gestaltung des Ganzen der Erscheinung anderseits, in der abweichenden Technik und anderen Nebenumständen Merkmale der Abhängigkeit, eigenhändiger Ausführung, oder aber größerer oder geringerer Beteiligung von Gehilfen bis zur freien Wiederholung des Vorbildes durch die letzteren herauszuarbeiten, Merkmale, welche sowohl die klare Absonderung des Meisters von den Schülern zu vollziehen und dadurch seine Individualität schärfer zu erkennen als auch durch jene individuellen Mängel deren Persönlichkeit zu erfassen erlauben. Die Einwirkung der Werkstatt oder Schule auf das allgemeine Kunstwollen steht aber unbestreitbar mit der schöpferischen und zur Nachfolge zwingenden Kraft der führenden Persönlichkeit im Verhältnis. Donatello und Ghiberti, Rubens und Rembrandt bestätigen für die Zeit einer hochentwickelten illusionistischen Kunst, was die namenlosen Meister des Mittelalters — nur scheinbar — hinter einer unpersönlichen Gemeinschaft Gleichbegabter verschwinden läßt (siehe oben S. 285). Doch will ich nicht bestreiten, habe vielmehr selbst wiederholt betont, daß während der Vorherrschaft der typischen Formengebung noch in der italienischen Gotik die individuelle Gestaltung weniger deutlich ausgeprägt erscheint[1]). Der Schule im weiteren Sinne ist aber auch der größere und bedeutsamere Wellenkreis zuzurechnen, den der Einfluß eines bahnbrechenden Künstlers zieht — in diesem Sinne sprechen wir z. B. unbedenklich von der Rembrandtschule — und durch den die erste Entwicklung selbständiger und ebenbürtiger Kräfte der nächsten Generation mitbestimmt wird, eines Pesellino von Uccello und Fra Filippo, eines Memling von R. van der Weyden, eines Greco von Tintoretto, eines Adr. Ostade von Rembrandt. Diese Beziehungen einleuchtend aufzuhellen, gehört zu den schwierigsten, aber unerläßlichen Untersuchungen der Kunstwissenschaft, zu deren Lösung sich die eindringlichste Tatsachenbeobachtung mit der systematischen Betrachtungsweise verbinden muß.

Daß in dieser erweiterten Schulbildung der lebendige Keim aller

---

[1]) Repert. f. Kunstwissensch. 1904, S. 89 ff.; vgl. Tietze, a. a. O. S. 336.

größeren örtlichen und zeitlichen Zusammenhänge des Kunstwollens und der Stilbildung enthalten ist, darüber dürfte zwischen Tietze[1]) und uns kaum eine Meinungsverschiedenheit bestehen. Eine psychogenetische Erklärung der zugrunde liegenden Vorgänge wurde oben (S. 275 ff.) versucht und auf diese auch der unterschiedliche Stilbegriff (S. 284/5) begründet. Meine Auffassung trifft hier im wesentlichen mit den Gesichtspunkten und Begriffsbestimmungen zusammen, die Hamann für die weitergreifende kunstgeschichtliche Zusammenfassung der (verwandten) Kunstschöpfungen eines räumlichen Umkreises und eines Zeitabschnitts aufstellt. Wenn er die eigentliche Aufgabe der Kunstgeschichte darin erblickt, daß sie künstlerischen Tatsachen ihre zeitliche Stellung (Vergangenheitswert) durch zeitörtliche Attribution anweist oder für bestimmte Zeitwerte die Tatsachen rekonstruiert, und zwar auf Grund der Voraussetzung: »das zeitörtlich Nahe (Verwandte) ist auch das qualitativ Nahe (verwandt)«, — so ergibt sich dieses »methodische Gesetz der Stetigkeit anschaulicher Verwandtschaft« eben aus dem allgemeinen Kontinuitätsgesetz der Kunstentwicklung (siehe oben S. 275 u. 280) in seiner Anwendung auf das historische Geschehen. Indem er anderseits das letztere auf den Begriff des »Werdens und Vergehens« (siehe oben S. 302) begründet, folgert er daraus die Möglichkeit einer Reihenbildung, mittels der sich die geschichtliche Tatsachenkette unter die Formel einer Gesetzlichkeit bringen läßt: so daß sich zwar kein Glied innerhalb ein und derselben Reihe wiederholen kann und dennoch jedes einzelne durch die Folgerichtigkeit der stetigen Verknüpfung mit dem vorhergehenden (und folgenden) seiner Qualität nach eindeutig bestimmt wird[2]). Wohl aber hält es Hamann im Gegensatz zu Tietze für möglich, daß sich die gleichen — d. h. jedoch nicht genau dieselben — Erscheinungen in verschiedenen Reihen in gleicher Folge wiederholen können[3]). Darin besteht unter uns also völlige Übereinstimmung, wenngleich nur insofern bei Hamann der Begriff des Historischen mit dem des Genetischen zusammenfällt (siehe oben S. 302). Alles das gilt eben nur für die Entfaltung der inneren psychologischen Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens, — die nach der zweiten Grundvoraussetzung, der Einmaligkeit der historischen Tatsache (siehe oben S. 302), verschiedene historische Erfüllungsmöglichkeiten finden kann. Und dieses Zugeständnis von meiner Seite sollte wohl Tietze genügen.

Als Allgemeinbegriff, aus dem sich die historische Systematik entwickeln läßt, stellt nun Hamann dem des Kunstwollens den des

[1]) Tietze, a. a. O. S. 426 und S. 452 ff.
[2]) Hamann, a. a. O. S. 149 und S. 82.
[3]) Hamann, a. a. O. S. 80.

Stiles entgegen, — um »an Stelle zeitörtlich attribuierter Einzelwerke — eine Beschreibung von Kunstinhalten von möglichst weitreichender örtlicher — oder zeitlicher Geltung zu setzen«. Meines Erachtens sind beide Begriffe unentbehrlich und, wie auch bei Tietze, sehr wohl vereinbar. Der Stilbegriff (siehe oben S. 285) als der umfassendere [1]) vermag allein die Vielgestaltigkeit des tatsächlichen Kunstverlaufs mit seinen einmaligen inneren Bindungen auf einen Nenner zu bringen, schließt aber weder den ersteren noch den Gegenbegriff der Tradition (siehe oben S. 282) aus, da er sozusagen die anschauliche Gesetzlichkeit der Kunst ausdrückt, dieses polare Begriffspaar hingegen die treibende und die hemmende Kraft ihrer Entwicklung. In seiner Anwendung liegt zwar gerade wegen seiner Weite, wie Tietze richtig herausfühlt, eine gewisse Gefahr, daß die lebendige Entwicklung leicht einer Schematisierung unterworfen werden kann. Hamann sucht ihr aber damit zu begegnen, daß er die Abweichungen von der Regel durch »Zerlegung des Faktums in Komponenten« erklären will, »von denen die eine dem Gesetz der Stetigkeit oder stilistischen Einheit historischer Systematik entspricht«, die andere »eine auf Wiederholung beruhende Konstante darstellt, deren Gleichmäßigkeit die historische Individualisierung nicht stört, da diese durch die erste Komponente garantiert ist«. Im allgemeinen wird man sich mit dieser Grundanschauung einverstanden erklären können.

Einige Bedenken gegen Hamanns weiter ausgreifende Systematik der Orts- und Zeitstile drängen sich freilich auch mir auf. So erscheint ihm »der Zeitstil« als »das übergeordnete Prinzip«, — »methodisch« aber sei »die Konstanz des Ortsstiles innerhalb der Wechsel der Zeitstile« zu fordern usw.; »dieser von der jeweiligen Zeitlage unabhängige Ortsstil kann mit dem umfassenden Zeitstil auch in der Beziehung des Gegensatzes stehen;« »sehen wir, wie dem Süden ein Breitstil (als Ortsstil) eigen ist, so ergibt sich« (z. B.) eine südliche ›Sondergotik« — wie die italienische —, »die den Hauptbegriff der Gotik nicht zerstört, sondern das Eigene mit ihm verschmilzt usw.« Einfacher und zutreffender, zumal für die kleineren Kunstkreise im Bereich der bildenden Künste, scheint mir dieses Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit von Ortsstil und Zeitstil mit Tietzes Worten gekennzeichnet zu sein, »daß die zeitliche Bestimmung — immer mit einer tunlichst genauen lokalen Bestimmung kombiniert sein soll«, und ›im lokal umgrenzten Gebiet wird es deutlicher, daß die besonderen Eigentümlichkeiten in letzter Linie auf den Besonderheiten der aus-

---

[1]) Vgl. die lichtvolle Erörterung desselben von Fr. Schumacher. Kunstwart 1917, XXX, H. 17, S. 191 ff.

übenden Künstler aufgebaut sind« [1]), — d. h. also, daß die Entwicklungsrichtung von den individuellen Kräften entscheidend bestimmt wird. Findet doch nicht nur eine gelegentliche Durchkreuzung der vermeintlichen Konstanz der Ortsstile statt, vielmehr lehren Fälle wie die Wirksamkeit Donatellos in Padua oder Lionardos Mailänder Schulbetrieb, daß eine örtliche Stilbildung sehr wohl ihren ersten Anstoß von einem Zugewanderten erhalten kann. Nur ein volksfremder Einschlag scheint in der Regel bald ganz aufgesogen zu werden, davon zeugt beispielsweise der Fall des Justus von Gent in Urbino [2]). Dagegen vermögen Massenkräfte sogar in der Bau- und Zierkunst ganzer Länder jene tiefgehenden Wandlungen hervorzurufen, die sich ungezwungen als Ausbreitung eines fremden Stils (Gotik, Barock) unter gleichzeitiger Anpassung an die örtliche Tradition auffassen lassen. Die Voraussetzungen solcher Vorgänge liegen eben doch für die einzelnen Künste sehr verschieden, und so einfach läßt sich deshalb der jedesmalige Verlauf synthetischer Stilbildung (siehe oben S. 286) doch nicht aus den beiden Komponenten Hamanns errechnen.

Einer erheblichen Einschränkung bedarf meines Erachtens auch seine Auffassung von dem Wesen des Zeitstils und das auf diesen Begriff begründete System der kunstgeschichtlichen Periodisierung. Als Einheitsbegriff umfaßt er nach Hamann sämtliche »anschaulichen Bedeutungen« eines Zeitabschnitts, der durch seine Fortdauer am Entstehungsort begrenzt wird. Die innerhalb desselben hervortretenden Abweichungen werden aus dem Nebeneinander der verschiedenen Generationen begreiflich. So sei der gesamte Kunstverlauf aus dem historischen Gesichtspunkt des Werdens und Vergehens (siehe oben S. 308) von Stilen zu verstehen, für den einzelnen Zeitstil aber ergebe sich dank dem Umstande, daß jede Entwicklungsstufe bereits die Keime des Neuen enthalte, die regelmäßige Abfolge von Vorbereitung, Höhe und Verfall. Dem Gesamtzusammenhange liege also wieder trotz der Einmaligkeit der historischen Vorgänge ein sie bestimmendes Bildungsgesetz zugrunde: die stetige Wandlung. Seine Durchbrechung aber — zumal durch die Kontrastbewegung — lasse sich wiederum durch Zerlegung der Tatbestände in ihre Komponenten erklären, von denen Hamann die zweite hauptsächlich in der sozialen Voraussetzung der Vorherrschaft einer bestimmten Gesellschaftsschicht erblickt. Daraus werden dann die Begriffe der Revolution und Restauration (beziehungsweise des Manierismus) abgeleitet, aus dem Zurückgreifen auf ältere Kunstformen aber derjenige der

---

[1]) Hamann, a. a. O. S. 89 und Tietze, a. a. O. S. 320 und S. 326 ff.

[2]) Vgl. Schmarsow, Abhandl. d. kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1912, XXIX, S. VII.

Renaissance und aus dem völligen Abbrechen der Entwicklung der Begriff der Katastrophe[1]).

So dankenswert an sich jede Klärung der Systematik für die Sichtung und Zusammenfassung verwickelter Sachverhalte ist, so scheint mir die Hamannsche doch nicht ganz frei von derselben Gefahr zu sein, die Wölfflins Begriffssystem mit sich bringt (siehe Heft 2, S. 221 ff.), daß sie die Vorgänge mehr umschreibt, als ihre wahren Ursachen erfaßt. Zwei Grundvoraussetzungen der Kunstentwicklung werden dabei kaum ihrer vollen Bedeutung entsprechend eingeschätzt. Aus der Verkennung der Wirkungen der individuellen Kräfte entspringt die Unterschätzung der Besonderung (Einmaligkeit) des historischen Geschehens (siehe oben S. 302). Infolge der Nichtberücksichtigung der unterschiedlichen Begabungstypen, deren Vorhandensein oder Fehlen dem jeweiligen Kunstwollen auf längere oder kürzere Zeit die Richtung gibt (siehe oben S. 282 u. H. 2, S. 208 ff.), stellt sich die Betätigung der Generationen Hamann als gar zu regelmäßiges Wechselspiel der Kontrastbewegung (siehe oben S. 281) dar. Nicht genügend in Rechnung gestellt erscheint sodann die dadurch und durch die gesamte Kulturlage bedingte innere Verflochtenheit jeder kunstgeschichtlichen Stilphase. Dem jeweiligen stilistischen Tatbestand wird hier eine Einheitlichkeit beigemessen, die er in Wahrheit nicht aufweist. Vielmehr erwächst jeder Zeitstil erst aus der Verflechtung verschiedener sich durchkreuzender genetischer Reihen (siehe Heft 2, S. 216). Die Aufgabe der kunstgeschichtlichen Betrachtung aber besteht gerade in der beschreibenden Aufhellung dieser jedesmaligen besonderen gegenseitigen Abhängigkeiten. Am Begriff des historischen Komplexes in seiner Anwendung auf die Kunstgeschichte ist deshalb mit Tietze festzuhalten, während der gesamten Kunstforschung das Ziel durch Beschränkung auf die Tatsachenforschung und die Feststellung der chronologischen und der äußeren Kausalzusammenhänge oder des »Entwicklungswertes« im Sinne Tietzes[2]) zu niedrig gesteckt wird. Denn wie das Mysterium der Individualität die historische Besonderung des Kunstverlaufs, so verbürgt anderseits die sich gleichbleibende Organisation des »Universalmenschen« doch einen stetigen Ausgleich der individuellen Wirkungen und dadurch eine allgemeine Gesetzlichkeit der immanenten Entwicklung, wie sie für die einzelnen genetischen Reihen auch von Tietze anerkannt wird. Diese ist jedoch auf den Begriff des Genetischen, auf den er zu Unrecht die kunstgeschichtliche Problemstellung zuspitzt, und nicht auf den des Historischen zu begründen (siehe oben

[1]) Hamann, a. a. O. S. 141 ff. im Gegensatz zu Tietze, a. a. O. S. 411 ff., dessen Auffassung des historischen Stilbegriffs sich im wesentlichen mit meiner deckt.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 88 ff., S. 165 ff. und S. 414 ff.

S. 300), wie es wieder durch Hamann geschieht, während Tietze die Gesetzmäßigkeit des historischen Ablaufs mit gutem Recht bestreitet[1]). Die Aufgabe der Periodisierung freilich ist wiederum nur durch das Ineinandergreifen der systematischen Betrachtungsweise und der deskriptiven zu lösen (siehe H. 2, S. 216 u. oben S. 283). Eine Anlehnung an die Gliederung der Geschichte nach ihren großen Epochen wird man dabei immer anstreben, daß sie aber nicht ausreicht, darin kann ich Hamann gegen Tietze nur zustimmen. Vielmehr muß die entsprechende kunstgeschichtliche Stufenfolge und müssen ihre herkömmlichen Stilbezeichnungen die Probe bestehen können, — ob ihre Einteilung mit dem Ursprung neuer (beziehungsweise dem Abbrechen älterer) genetischer Reihen, sei es im Wandel des Raumgefühls und dekorativen Geschmacks, sei es im Wechsel der plastischen und malerischen Anschauungsweise, zusammenfällt[2]), das heißt also welche historische Erfüllung die innere genetische Gesetzlichkeit des Kunstverlaufs von Fall zu Fall findet. Das Gepräge der Einheitlichkeit, das uns erlaubt, den Beginn einer neuen Stilbildung als Anbruch einer kunstgeschichtlichen Periode nicht gerade durch einen bestimmten Wendepunkt, aber doch durch eine Art Wendekreis von der vorhergehenden Entwicklung zu scheiden, gewinnt ein solcher Umschwung meist dank der Hegemonie einer der Künste, so z. B. der Plastik im Quattrocento, der Malerei im reifen Barock (siehe Heft 2, S. 219). Diesem schon von Schmarsow aufgestellten Gesichtspunkt, von dem er in klarer, wenngleich nur andeutender methodologischer Grundlegung des Periodenaufbaus der abendländischen Kunstgeschichte ausgegangen ist[3]), hat auch Hamann nicht die erforderliche Beachtung gezollt, wie sein Bemühen um das Verständnis von Schmarsows Begriffsbestimmungen es auch sonst manchmal an strenger Sorgfalt fehlen läßt[4]). In

[1]) Hamann, a. a. O. S. 82 ff. u. S. 94 ff. und Tietze, a. a. O. S. 318 u. S. 403 ff.

[2]) Was Tietze, a. a. O. S. 378 ff. über die Wandlungen des Renaissancebegriffs an sich so treffend ausführt, schafft doch die Tatsache eines inneren Gegensatzes dieser Periode zur vorhergehenden der Gotik nicht aus der Welt, der uns das Recht gibt, hier in der immanenten Kunstentwicklung einen Einschnitt zu machen, wie von Schmarsow im Gegensatz zu Burckhardt betont worden ist.

[3]) Schmarsow, Sitzungsber. d. kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1896, Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst II, S. 37 ff.; vgl. dazu seine Charakteristik von Mittelalter und Renaissance, Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst III, S. 29 ff., S. 37 ff., sowie von Barock und Rokoko und die Übersicht der Perioden der neueren Malerei a. a. O. I, S. 39 ff. u. S. 95 ff. und II, S. 384 ff.

[4]) Wenn Hamann, Archiv für Kulturgesch. 1911, VIII, S. 489, Schmarsow verwirrende Häufung der Begriffsbestimmungen des Malerischen vorwirft, so läßt er den beherrschenden Gesichtspunkt des Leitbegriffs (aus den Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst I, S. 36 ff, II, S. 10 und III, S. 19 ff., S. 26 ff. u. S. 39 ff.), daß im Malerischen eine Zusammenfassung von Körper und Raum in der optischen Erscheinung

Tietzes umfassender Erörterung des Problems der Periodisierung aber durften diese Ausführungen zum mindesten so viel Berücksichtigung beanspruchen wie Lamprechts Theorie des Stufenbaues der allgemeinen Kulturentwicklung. Daß die auf die immanente Entwicklung begründete Gliederung des Kunstverlaufs einer auf weiteren historischen Hilfsbegriffen, wie sie Hamann so ausgiebig anwendet (siehe oben S. 310), beruhenden jedenfalls einzuordnen ist, werden beide Forscher wohl grundsätzlich einräumen. Die Brücke zwischen den Einflüssen des äußeren historischen Geschehens und den inneren Vorgängen des Kunstwollens wird sich dabei öfters durch die Gegenbegriffe organischer und synthetischer Stilbildung (siehe oben S. 284 ff.) herstellen lassen.

Es erübrigt die Frage, unter welchem obersten Gesichtspunkt die kunstgeschichtliche Forschung ihre vollständigste eigentümliche Zusammenfassung (Synthese) finden soll. Seltsamerweise bleibt Tietze uns die Antwort darauf zum guten Teil schuldig. Als Forschungsziel tritt bei ihm durchaus die analytische Feststellung des Entwicklungswertes und die synthetische Knüpfung der Entwicklungszusammenhänge in den Vordergrund, Aufgaben, die nach dem Gesagten zum mindesten nur unter kräftiger Beihilfe der systematischen Untersuchung ihre Lösung finden können. Das befremdet gegenüber der starken Betonung der Einmaligkeit kunstgeschichtlicher Tatbestände und der hohen Bewertung des individuellen Schaffens. Wir werden für die Kunstgeschichte eine andere Synthese fordern müssen, in der das Zusammenspiel der lebendigen Kräfte als einheitliches Bild der jedesmaligen historischen Wirklichkeit zum Ausdruck kommt, und zwar in jener Spannung zwischen dem Vorstellungsgehalt und der Formgestaltung, die im Wesen aller Kunst liegt (siehe oben S. 274). Einem solchen Verlangen leistet vor allem die Betrachtung des Kunstlebens der Vergangenheit in Querschnitten der einzelnen Stilperioden und Entwicklungsphasen, wie sie von jeher geübt, neuerdings aber in Wölfflins »klassischer Kunst« und in seinem Barockbuch mit bewußter Meisterschaft ausgebildet worden ist, — wenngleich noch vorwiegend nach der formalen Seite und zumal im letzteren mit Hervortreibung der systematischen Begriffe (siehe Heft 2, S. 222). Es kommt aber auf die Aufdeckung des Zusammenhanges der Kunstbewegung mit dem ge-

---

stattfindet (siehe Heft 2, S. 188), außer Acht. Daß gar die von ihm a. a. O. S. 488 vermißte Unterordnung der Begriffe der Kristallisation und Organisation unter den Oberbegriff der Plastik als Körperbildnerin mitsamt ihrer Gegenüberstellung (in der tektonischen Bauskulptur und der statuarischen Freiplastik) von ihm selbst wohl ebendaher (aus a. a. O. I, S. 24 ff. und II, S. 8 ff.) geschöpft ist, dessen ist er sich vollends offenbar kaum noch bewußt.

samten geistigen und von ihm abhängigen Phantasieleben der Zeit einerseits, mit dem äußeren Geschehen ihres stetigen Kulturwandels anderseits an, — mit einem Wort: es gilt hier gerade den Anschluß an die Geschichte. Dieses Ziel, das Tietze mehr anerkennt als sich zu eigen gemacht hat, ist von einem der Wissenschaft zu früh Entrissenen mit voller Klarheit neu gekennzeichnet worden [1]. In der »Gesamtwirkung des Kunstwerks« als Mittels zur »Gestaltung bestimmter Lebenswerte« erblickt Ernst Heidrich die »höhere Einheit, der das künstlerische Schaffen« zustrebt. Und neben der geforderten Berücksichtigung politischer Vorgänge betont er schon die Verschiebung des allgemeinen Bewußtseinsstandes (einer Nation) und sucht in ihr den Erklärungsgrund für das Aufkommen neuer Bildprobleme zugleich mit den neuen geistigen Bedürfnissen (siehe H. 2, S. 219). Aus alledem ergibt sich ihm der Begriff des kunstgeschichtlichen Tatbestandes (beziehungsweise der »kunsthistorischen Konstellation«). Zugleich setzt Heidrich auch das Werturteil (siehe H. 1, S. 3 u. oben S. 288) in der Kunstgeschichte wieder in seine Rechte ein, das die Höhe einer künstlerischen Kultur an der Summe der in ihr tätigen lebendigen Kräfte und ihrer Wechselwirkungen zu messen habe. In der Tat liegt es ja auf der Hand, daß die zeugende Kraft der Zeiten und Völker dafür einen Maßstab abgibt, welche Richtung auch das Kunstwollen innehalten mag. Die Kunstbegabung eines Volkes dürfen wir demnach mit Heidrich als eine sich »innerhalb gewisser Grenzen frei bewegende Kraft« ansehen.

Diese ganze Stellungnahme richtet sich gegen Riegls weitgehende Ausschaltung aller äußeren Einwirkungen auf das Kunstgeschehen und gegen seine einseitige Auffassung desselben als innerer logischer Entwicklung. Es war verdienstlich, gegen diese »unzulässige Vereinfachung der Erklärungsgründe des Geschichtsbildes« mit aller Entschiedenheit wieder einmal auszusprechen, daß »Kunstgeschichte mehr als Stilgeschichte, das heißt Betrachtung verschiedener Epochen oder Entwicklungsstufen« der Kunst »unter dem Gesichtspunkte gleicher Problemstellung sein soll«, zumal Heidrich an sich die Berechtigung der Kunstforschung zur Ergründung einer psychologischen Gesetzlichkeit des Kunstgeschehens vollauf anerkennt.

An der durch Riegl aufgebrachten Vermengung systematischer und historischer Betrachtungsweise krankt auch Tietzes Begriff der genetischen Kunstgeschichte. Innerhalb der Gesamtwissenschaft, für die wir auf Grund unserer Nachprüfung ihrer Prinzipien nunmehr nur den umfassenden Namen der Kunstwissenschaft gelten lassen können, wird die Forschung fortan in schärferer als bisher, — auch

[1]) E. Heidrich, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1913, VIII, S. 125 ff.

von ihm vertretener — theoretischer Trennung, aber fortgesetzter Verständigung zwei Hauptrichtungen verfolgen, — von denen die eine auf die Ableitung der Gesetzlichkeiten des Kunstschaffens und der Kunstentwicklung hinarbeitet und als systematische Kunstwissenschaft in die Ästhetik einmündet, — die andere als Kunstgeschichte in die allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte, die sie von der Seite ihres künstlerischen Ausdrucks ins Auge faßt (siehe oben S. 314). Auf dieser Grundlage erscheint mir eine Verständigung zwischen uns sehr wohl erreichbar, wenn Tietze sich davon überzeugen lassen würde, daß auch die Kunstgeschichte, zumal die genetische nicht ohne eine psychologisch-ästhetische Ableitung und Anwendung der Leitbegriffe und ohne Ausbau der theoretischen Phänomenologie auskommen kann. Hätte er sich schon mit Wölfflins Grundbegriffen abzufinden gehabt, so wäre er vielleicht durch eigne Gedankenarbeit bereits zu dieser Erkenntnis durchgedrungen. Das ehrliche Bemühen darum spricht sich auf mancher Seite seines Buches aus, in dem ich auch den ersten gewissenhaften, wenngleich noch unvollständigen Versuch der fachwissenschaftlichen Kunstforschung begrüße, sich mit Schmarsows Grundanschauungen auseinanderzusetzen[1]), — ein wohlverdienter Gegendienst, den der Genannte für die selbstlose und gewinnbringende Vertiefung in die abstrahierende Kunstbetrachtung Riegls von der Wiener Schule beanspruchen durfte. Eine gründliche Verarbeitung der ästhetischen Leitbegriffe Schmarsows, auf die ihr Vertreter nach meinem Eindruck vielmehr unter dem Zwange eines dogmatischen Prinzips als aus innerster Überzeugung oder aus mangelndem Verständnis verzichtet hat, wäre vollends seiner Arbeit zugute gekommen und hätte sie gewiß von der Unsicherheit mancher Entscheidungen befreit. Darin rächt sich auf Schritt und Tritt die Unterlassungssünde, die er mit Wölfflin teilt. Für die zweite Auflage, die Tietzes Buch dank seinem hohen Lehrwert hoffentlich in wenigen Jahren erfordern wird, spreche ich daher vor allem den Wunsch aus, daß er ihm die notwendige Ergänzung nach jener Seite geben möge, — nebenbei aber auch den Wunsch nach einem Sachregister.

---

[1]) Wie leichtfertig von anderer Seite seine Lebensarbeit heute stillschweigend ausgenutzt wird, möge ein unverzeihliches Beispiel bezeugen. Es läßt sich nicht mehr aus Unkenntnis wie in dem schon (Heft 2, S. 191) berührten Fall erklären, wenn L. Coellen, Neuromantik, Jena 1906, S. 112 (sowie Die neuere Malerei, München 1912 [2]) seine aus Schmarsows Beitr. zur Ästhet. der bild. Kunst I, S. 45 ff. u. III, S. 39 ff. geschöpfte Begriffsbestimmung der Malerei als »Kunst, Raum und Körper als eine Einheit darzustellen«, mit stärksten wörtlichen Anklängen an die ungenannte Quelle vorträgt, um dann in versteckter Polemik der letzteren einseitige Hervorkehrung des technischen Gesichtspunktes zu unterstellen.

VIII.

Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes.

Von

Helene Herrmann.

(Schluß.)

b) Homunkulus und Euphorion.

Noch zwei Erscheinungen erwachsen ganz aus dem Zweiten Teil; ihre Umrisse können und müssen daher nur in seiner Struktur aufgesucht werden, indes es möglich, ja in gewissem Sinne rätlich scheint, die Hauptgestalten, die beide Teile tragen, so zu betrachten, daß ihre Existenz im Zweiten Teil von der im Ersten mitbeleuchtet wird.

Homunkulus und Euphorion sind jene zwei Erscheinungen.

Sie sind beide Episoden. Doch so kurz auch ihr Leben im Werke währen mag, es hat ganz andere Selbständigkeit, ganz anderes Gewicht als das der vielen »Relieffiguren« in all den verschiedenen Weltschichten, die das Werk aufbaut.

Was aber sind denn diese Wesen für Formgebilde? Allegorien? Menschlich gebildete Dämonen?

Wer sie Allegorien nennen will, der mag sich auf Goethe selbst berufen, zumindest für den Euphorion: »Der Euphorion ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist« [1]).

Hier muß aber bedacht werden, bei welcher Gelegenheit diese Worte gesprochen sind. Goethe will mit ihnen das Befremdende aufklären, daß Euphorion, der erst im dritten Akt als der Sohn Fausts und Helenas geboren wird, schon im ersten als »Knabe Lenker« auf dem Wagen des Plutus erscheint, d. h. also bei dem verkleideten Faust der »Mummenschanz«.

Also wehrt hier das Wort »Allegorie« mehr die Vorstellung eines

---

[1]) Goethes Gespräche. Neu herausg. von F. v. Biedermann. Bd. 4, Leipzig 1910, S. 184.

menschlichen Wesens ab, das auch in der Dichtung nur nach natürlichen Gesetzen erscheinen dürfte, nicht aber besagt es schon, daß ein bestimmter Formbegriff durch die Gestalt Euphorions erfüllt werde. Vom Homunkulus sagt Goethe[1]), er gehöre, darin Mephisto ähnlich, »durch eine volle Menschwerdung noch nicht verdüstert und beschränkt« den Dämonen zu. Aber auch diese Äußerung besagt nicht entscheidend, ob nur die inhaltliche Bedeutung der Gestalt oder ein bestimmter formaler Charakter gemeint ist.

Jedenfalls scheinen diese Worte Goethes den Eindruck derer nicht zu widerlegen, die in diesen Figuren eine Sonderart poetischer Individuation empfinden[2]).

Dem reinen Eindruck hingegeben spüren wir: die Gestalten sind zu lebensvoll und lebensbewegt für Allegorien, und doch ist wiederum dieses ihr Leben zu leichten Stoffes für einen Charakter[3]). Es gilt also, ihre Art zu bestimmen.

Wo sprechen wir denn von dichterischer Allegorie?

Überall da, wo irgendwelche Lebensmächte, sei es elementarischer, sei es seelischer oder geistiger Natur, zunächst als abstrakter Begriffsinhalt gefaßt worden sind und dann personifiziert werden. Embleme irgendwelcher Art — es können dies auch Worte, Gesten, ja Handlungen sein — weisen hin auf diesen Begriffsinhalt, auf das schon erstarrte Leben jener Mächte. Immer aber liegen die Figur und das was sie bedeutet, auseinander, nur ein gedanklicher Bezug verbindet beide.

Die gegensätzliche Verkörperungsart, die man die symbolische

---

[1]) Ebenda S. 180.

[2]) E. Everth, Über künstlerische Kraft im zweiten Teile des Faust. Bayreuther Blätter 37 (1914), S. 24. Traumann, Goethes Faust II, S. 174/5.

[3]) Der Gegensatz zum Charakter liegt nicht einfach in der inhaltlichen Bedeutung: hie Mensch — hie Dämon. Auch Mephisto ist Dämon und wirkt doch gegenüber solchen Wesen als eine, wenn auch übermenschliche und außermenschliche, Charakterbildung. Die Lebendigkeit, die er ist, durchgreift nämlich eine wirkliche Masse innerer Realität, die sogar weit gewaltiger ist, als irgend ein Mensch sie darbieten könnte. Denn sein Wesen durchfaßt viele Daseinsschichten vom Metaphysischen ins Naturhaft-Elementarische bis in das Bereich des Menschlichen, ja der Gesellschaft und »Welt«.

Und anderseits fehlt es in der Dichtkunst nicht ganz an Versuchen, Menschen so darzustellen, daß sie nur wirken als das verzehrende Flackern einer triebhaften Lebendigkeit, die fast absolut lebt. Gerade die moderne Dichtung enthält dergleichen. Goethe selbst hat einmal in einer menschlich dargebotenen Gestalt, in »Mignon«, den ergreifenden Widerspruch geschaffen, der da entsteht, wo solche stofflüchtende seelische Lebendigkeit in die Schranke eines menschlichen Leibes und Schicksals gebunden ist (siehe dazu Gundolfs schöne Analyse der Mignon, a. a. O. S. 354—365).

nennt, verkühlt jene Lebendigkeit nicht erst zu Begriffen, sondern ergreift sie in der Wärme ihrer Bewegtheit und gestaltet sie sinnlich faßbar in sprachlichen Gebilden, die jene Bewegtheit nicht bedeuten, sondern sind, nicht andeuten, sondern durch tausend unmittelbare Lebensäußerungen verkörpern. Jene Bewegtheit wird zum zentralen Quellpunkt, aus dem das ganze Leben eines Wesens hervorströmt.

Nun aber kann solche symbolhaft-persönliche Verkörperung noch sehr verschiedenartig sein, und eben diese verschiedenen Möglichkeiten sind wichtig für die Erkenntnis der eigenartigen Erscheinungsform des Homunkulus wie des Euphorion. Beide sind keine Charaktere. Ein Charakter entsteht erst da, wo zugleich mit der Lebendigkeit, die zum Herzpunkt eines Wesens gemacht wird, der Anspruch auftritt, die Illusion eines Geschöpfes zu erregen, das sich vollsinnlich und plastisch nach allen Seiten auswirken kann. Nehmen wir an, die innere Kraft eines Wesens, das als menschlicher Charakter wirken soll, sei genau wie die bei Euphorion: jenes hinreißende und unbändige Sich-verschwendenmüssen. Aber welche Masse seelischen Lebens müßte sie zu durchfließen und zu durchfärben bekommen, damit wir sagten: dies ist der Triebquell eines menschlichen Charakters! Jene Art »verschwenderisch eigenen Blutes« müßte da eine Fülle innerer und äußerer Lebensbetätigungen bestimmen, viele Kämpfe, Aufschwünge, Leiden, Entschlüsse, Handlungen. Dazu bedürfte es aber einer Gestaltung, die das Wesen auch in wirkliche, nicht nur angedeutete Berührung setzte mit andern Wesen und ihrem Lebenskreis, diese hätten erst all jene Bewegungen hervorzulocken, die wir zusamt als aus einer lebendigen Mitte herströmend empfinden sollen. Wo nun aber all dergleichen nicht statthat, wo jene Lebendigkeit zwar als Lebendigkeit unmittelbar wirkt, aber eigentlich keine Materie durchformt, keinen Träger hat als sich selbst, wo sie nur auf sich ruht, gleichsam aus sich selber aufsteigt, da entstehen nicht dichterische Charaktere, sondern jene eigentümlichen Gebilde wie Ariel und Puck, aber auch wie Euphorion und Homunkulus. Sie sind keine menschenartige Form, es ist der Lebendigkeit, die sie sind, nur soviel von menschlichem Wesen und Geschick als Material geliehen, daß sie nicht völlig in Stimmung oder Laune zerfließen, daß noch eine Art persönlichen Zusammenhalts sie zu einem individuellen Leben bindet.

Nun kann der Gehalt solcher Wesen sehr verschieden sein: rein elementarisch oder mehr gefühlshafter oder geistiger Natur; das wird bedingen, wie sie jedesmal auf uns wirken; immer aber, in allen Spielarten, sind gewisse Formbesonderheiten da, die solche Gestalten abgrenzen gegen charaktermäßige Bildungen. Das Entscheidende ist:

die Erscheinungsart beruht auf der inneren Form. Jene Gebilde sind einmal lebendige Bewegtheit, die ins Persönliche verdichtet erscheint, und damit sind sie allem rein Allegorischen fern; aber es ist anderseits die Art ihrer Persönlichkeit nicht völlig körperhaft. Sie sind auch als Formwesen genommen noch durch »keine volle Menschwerdung verdüstert und beschränkt«, aber eben darum, aller lebendigen Beweglichkeit, ja allem Aufglühen und allem Aufbrennen zum Trotz, schwerelos wie Wolke, Äther und Flamme.

Die Werke Shakespeares, die die Naturzone um das Menschliche herum mitgestalten, und zwar als zartspielendes Element, der »Sommernachtstraum« und der »Sturm«, haben solche Wesen, beidemal rein elementarischen Gehalts.

Anders der Zweite Teil des »Faust«. Hier gibt zwar die Elfenszene des Anfangs einen vollen Nachklang solcher Shakespeareschen Geistermusik, und überall in der »Walpurgisnacht« und im fünften Akt tönen kosmische Stimmen, aber sie alle werden nicht selbständig. Nur in Homunkulus und Euphorion sind Gebilde eigenlebiger Art da, und diese beiden sind nicht elementarer, sondern geistiger und seelenhafter Natur. Homunkulus ist ganz unbeschränkte und unbedingte Geistigkeit; was ihm fehlt ist nicht nur, wie er gleich weiß, das Schwergewicht menschlichen Daseins, sondern, wie er sogar erst später erfährt, alles elementarische Leben, das dem menschlichen voranliegt und erst durch alle Formwandlungen der Geschöpfe zum Menschlichen hinaufführt. Er ist nur scheinbar Gemächt Wagners, des zählenden, rechnenden, zweckgebundenen Verstandes, in Wahrheit ist auch er ein Trieb, eine Bewegtheit, die durch das ganze menschliche Dasein verbreitet wirkt, die freie, uneingeschränkte Intelligenz, die, begreifend, aber nicht mitlebend, zu allem Zugang hat. Nur ist dieser menschliche Trieb hier als absolut beschworen, gleichsam herausgesogen aus allen Bindungen und Verbindungen mit dem Stoff und mit anderen Trieben und Kräften, wie er im Leben wirkt, und erst kristallisiert zu einer eigentümlichen Personalität, zu einem Dasein im abgesperrten Raum, auf eine kurze Geisternacht herausgezaubert durch einen tollen Pedantentraum und eine dämonische Neckerei Mephistos. Die seltsame Phantomhaftigkeit und Flüchtigkeit seines Daseins ist durch zweierlei bedingt: durch sein Wesen, das substanzlose Allwissenheit ist, und durch die Art seines Auftauchens, das ihn sofort als Eintagsgeschöpf kennzeichnet.

Und Euphorion! Auch seine Lebendigkeit ist rein menschlicher, nicht elementhafter Natur. Aber er ist nicht Intellekt, sondern Seele, nicht Laune, sondern Leidenschaft. Auch er ist absolut und unbeschwert von stofflichen Bindungen, er ist das extatische Schwingen von jugend-

haftem Blut, sprengende Leidenschaft jugendlichen Geistes, Blut, das sich verschwenden, Geist, der sich versprühen muß.

Aber wieviel näher am Menschenhaften das alles scheint als die unwirkliche Geistigkeit des kleinen Retortendämons, er ist doch so wenig wie dieser eingeleibt in menschlichen Stoff. Auch dieser Trieb ist, so sehr er aus dem Überschwang des Blutes kommt, nicht begrenzt und bedingt und darum eben flüchtig und zum kometenhaften Verrauschen bestimmt.

All solche Bilder vom Aufschnellen des Fußes, der den Boden nur rührt, von der »Flamme als Spielzeug«, vom Ikarusflug und Sturz ... es sind Versinnlichungen jener zentrifugalen Lebendigkeit, genau so, wie das flämmchenhaft-durchsichtige Dasein im luftleeren Glasball, wie der bewegliche Kinderleib, in dem altkluge Weisheit wohnt, Versinnlichungen des erdenflüchtigen und -süchtigen Triebes sind, den Homunkulus verkörpert.

Die Bewegtheit des Euphorion ist die, die man im Reich des objektiven Geistes wiederfinden kann: als das Wesen poetischer Verwandlungskraft und zwar speziell einer romantisch bewegten Poesie. Aber als abstrakten Begriffsinhalt stellt dies nur jene Vorerscheinung des Euphorion dar, der »Knabe Lenker« des ersten Aktes. In der Sphäre der Hofallegorien ist auch die Substanz »Euphorion« rein allegorisch gegeben. In seinem eigentlichen Bereich, dem dritten Akt aber erscheint er nicht so sehr als der abstrakte personifizierte Begriff des »Poetischen« wie als die lebendige Bewegtheit eines poetischen Menschen in der Glut der ersten Jugend. Nur eben ist sie nicht zum wirklichen Menschen ausgestaltet, sondern als Bewegtheit an sich gegeben, personhaft geworden durch Wesenzüge eines hinreißenden Knabenjünglings. —

Bei all den Gebilden, zu denen Homunkulus und Euphorion gehören, bestimmt die innere Form, die wir beschreiben, sowohl die inhaltliche Erscheinung wie den Stil der Darstellung. Inhaltlich sind es fast immer elfenhafte, koboldartige oder dämonische Wesen, in denen die absolute Lebendigkeit eines Natur-, Seelen- oder Geistestriebes sich verdichtet. Und das ist begreiflich. Die Ausformung solcher inneren Bewegtheit in Menschengestalt (wie sie ja auch dichterisch versucht wird) schließt nach dem Gesagten immer einen gewissen Widerspruch ein, und es bedarf schon einer bestimmten Tönung des dichterischen Gesamtstiles, damit sie möglich ist, einer überhaupt nicht ganz körperhaften Gestaltungsweise aller menschlichen Figuren. Oder es ist wie bei Mignon gerade die Darstellung des Widerspruches das eigentlich Wirksame. Aber als natürlichste, gleichsam gegebene Verkörperung bietet sich dem Dichter die ganze Vorstellungswelt des

Dämonenglaubens an; jene Vorstellungen von menschenartigen und doch außermenschlichen Wesen sind das stärkste natürliche Hilfsmittel für die Sinnlichmachung der Lebendigkeit, die er gestalten will, er hat eigentlich nur die Symbolik wieder zu beleben, die schon einmal lebendig das sagte, was er meint, und die allmählich erstarrt ist.

Ferner aber: die Form der Darstellung. Welche Stile eignen sich am besten dazu? Wohl alle die, in denen die Spielfreiheit des Geistes am ungebundensten von irdischen Stoffen hervortritt: das Launisch-groteske, das Märchenhafte, das Ironisch-geistreiche. Und anderseits die Form, in die zwar genug Stoff der inneren Erfahrung eingeht, aber sogleich eingeschmolzen von der Kraft des Gefühls, so daß er zu reinem Gefühlsausdruck wird und die Seele auch hier nur aus sich zu leben scheint: es ist die lyrisch-gesanghafte Form. Deshalb tönen, singen und klingen die Shakespeareschen und romantischen Elfengeister, deshalb ist Euphorion zuerst fast opernhaft gestaltet und zum Schluß nur das hymnische Verströmen einer leidenschaftlichen Stimme, deshalb ist das Derb-neckende, Tollend-koboldhafte und danach wieder das Süß-zaubernde das Element Pucks und aller Wesen, die ihm nachgebildet sind, und deshalb atmen all solche Wesen so wohlig im dünnen Äther des romantischen Sprachstils, der alle festen Formen löst und unverantwortlich schafft und umschafft. Deshalb aber ist auch die geistreiche Rede, deren er sich fast ausschließlich bedient, all die wissende Ironie, in der seine Gestalt schwimmt wie in der Lichthülle, deren Kern er ist, erst das Formelement, in dem uns ein Wesen wirklich einleuchtend wird, das so gedacht und gemeint ist wie Homunkulus. Das Entbundene und Unbedingte, das solche Wesen kennzeichnet, muß in der Form sinnlich werden.

Homunkulus und Euphorion stellen nun, jeder in seiner Art, eine ganz reine Ausprägung der beiden Äußerungsformen dar, die sonst bei solchen Gebilden sich gern mischen, und zwar in einer Art sich mischen, die jedesmal durch die Wirkungsabsicht bedingt ist. Aber Homunkulus ist ganz aus Einfällen und Ironieen gebildet, lebt nur im Element des Geistreichen und bis auf die letzten Momente seines Daseins garnicht in irgendwelcher Lyrik. Und Euphorion wiederum lebt ebenso rein im Musikalisch-lyrischen.

So haben beide die Form, die ihrem Gehalt am meisten entspricht. Beide sind ja aber trotz aller Verschiedenheit im Gehalt Variationen über ein gleiches Thema: der eine mit seiner Lebenssuche, der andere mit seiner Lebensverschwendung. Über das Verhältnis des suchenden, bewegten Geistes zur Fülle des Lebens, über das Grundthema des ganzen Werkes sind beide gleichsam ein freies Phantasieren; so machen sie es beide nachdrucksamer: das ist ihre Aufgabe im Gesamtwerk.

Es gilt nun aber, das dichterische Leben der beiden Figuren nicht nur irgendwie begrifflich zu fassen, es gilt sie anzuschauen, wie sie aus der Symphonik des Werkes aufsteigen; das bedeutet aber bei beiden: aus Teilen der Symphonik. Denn beide sind nicht wie Faust, wie Mephisto und auch Helena wurzelhaft mit dem Kern der Konzeption verbunden, beide gehören vielmehr zu ihr nur mittelbar durch ihre innere Verknüpftheit mit Einzelteilen des Gebildes, und zwar besteht hierin noch ein bedeutsamer Gegensatz. Homunkulus ist eine Arabeske, Euphorion ein Bauglied. Obwohl Homunkulus durch seinen Rat, Faust auf die pharsalischen Felder zu entrücken, die Handlung fortzubewegen scheint, ist er doch, genau gesehen, für diese recht entbehrlich. Man könnte sich Fausts Entrückung vom Hof in die Walpurgisnacht wohl auch anders motiviert denken als auf dem Umweg über Wagners Laboratorium. Und wir wissen ja auch, daß Goethe andere Motivierungen bedacht hat.

Aber was den Sinn des Ganzen angeht, so gibt Homunkulus mit seinem Naturell, seiner Sehnsucht nach »Entstehen« und seinem Untergang wie bekannt eine Parallele zur Fausthandlung[1]), vertieft er unseren Eindruck vom Sinn des Faustschicksals. Die absolute Denkkraft, die aus Verstand sich ihrer Unbedingtheit entledigen will, und, da das bloße Denken zum Leben nicht verhilft[2]), schließlich durch eine große Lebenskraft, die Liebe, im Anblick der Schönheit sich wenigstens zerlöst in das Element, aus dem alles Lebende kommt, läßt uns stärker das gegensätzliche Wesen von Fausts Geistigkeit empfinden. Die gab nicht wissend, sondern irrend dem Trieb ins dumpfe Alleben nach, und damit empfing sie Erlösung von der Absperrung im »Intellektualen«, sie ward im Element sinnlich dumpfer Erdgefühle bildbar, und, daraus aufgetaucht und sich in der Welt begrenzend, empfängt sie nun im Anblick der vollkommenen Form die Kraft des Lebens und der Selbstgestaltung.

So ist also Homunkulus eine Deutung des Ganzen, aber er ist es nicht für den Verstand, sondern als sinnliches Gebilde für unsere unbewußt nachlebende Phantasie. Der Form nach, und dies erst ist das Bedeutsame für unsere Betrachtung, ist er es nicht anders als etwa eine Randarabeske, die unmerklich nachdrucksvoll die Linien einer Hauptgestalt oder Hauptgruppe eines Bildes für sich noch einmal nachspielt. Während wir nur auf sie blicken und uns nur ihrem Spiel hinzugeben glauben, werden wir ohne es zu merken auf die Hauptsache eingestimmt. Für den Homunkulus selbst ist nun gerade

---

[1]) S. dazu E. Müller, Homunkulus u. Euphorion. Preuß. Jahrbücher 131 (1908), S. 502 sowie die dort zitierte Literatur.

[2]) Siehe Gundolf S. 770.

dies kapriziöse, eigenwillige Dasein ein Gewinn, denn sonst könnte er leicht als überdeutliche, nur-begriffliche Erklärung, als Glosse des Grundtextes empfunden werden, wie denn ja alle Spiegelmotive, alle nur als Beziehungen bedeutsamen Elemente einer Dichtung in dieser Gefahr sind. Sie müssen irgendwie selbst ein Wort des Lebens sein, um dem Schattendasein eines nur syntaktischen Beziehungswortes zu entgehen. Und Homunkulus, so bedacht er kompositionell auch bei näherem Zuschauen ist, er lebt doch als Gestalt davon, daß er ein Überschuß geistreicher Phantastik ist.

Anders lebt die Euphoriongestalt. Auch sie vertieft, blickt man auf ihren Sinn, unser Erleben des Faustgeschickes. Denn der dämonische Knabe vergegenwärtigt ja erst die große Gefahr, die Faust gerade in dem Augenblick überwunden hat, als Euphorion ihr erliegt. Aber die Art, wie er das sinnlich macht, zeigt, ganz anders wie bei Homunkulus, das Ereignis »Euphorion« als tragendes Bauglied des Helenaaktes.

Zwischen dem suchenden Geist und der ruhenden Gestalt, zwischen Faust und Helena muß der Bund wieder gelöst werden; und dies kann nicht wirksamer, nicht sinnfälliger geschehen, als daß das Wesen ihn zersprengt, das ihm entsproß, in der jauchzenden Wildheit seines Lebens und Untergangs[1]). Das vollzieht sich formal durch jene sich immer mehr emporschleudernde Szenenbewegung, die die gesättigte Ruhe der vorangehenden Szene zerreißt. So besteht mit dieser Funktion die künstlerische Existenz des Euphorion darin, ein wirklich eingefügtes gliedhaftes Formdetail zu sein, indes Homunkulus eine bedeutsame, aber überschüssige Randzeichnung bleibt. Wie aber jener durch das Geistreiche, Launenhafte seiner Erscheinungsform, so entgeht Euphorion der Gefahr, nur Funktion zu sein, durch eine lyrische Glut, die in ihn eingegangen ist, durch das, was als Ausdruck einer unmittelbaren, glühenden und schmerzlichen Erfahrung am Leben er allein darstellen kann. Davon später!

Wir suchen nun zunächst das Aufwachsen der Homunkulusgestalt aus der Symphonik des Teiles, dem er angehört, zu verstehen. Und da ist zu sagen: was von ihm gilt, trifft in gewissem Sinne auch auf diese ganze Partie zu. Die Studierzimmerszenen sind kompositionell außerordentlich wirkungsstark, aber vom Standpunkt der Handlung und ihrer Motivierung nicht eigentlich unentbehrlich. Der Weg über das Studierzimmer gibt weit weniger das Gefühl einer kausalen als einer rhythmischen Notwendigkeit. Er bedeutet einmal die Retardation, die auf jenen Ansturm der Leidenschaft am Schluß des

[1]) Siehe Bd. XII dieser Zeitschrift, S. 135 f.

ersten Aktes folgt, arbeitet dem neuen bewegten Suchen Fausts nach Helena im lebensvollen Gestaltungsgewoge der Walpurgisnacht vor, komplettiert so die Weltfülle des Werks. Was aber bedeutet er für Homunkulus?

Wie die Walpurgisnacht als Weltschicht, der Helena entsteigt, ihrem Erscheinen vorangeht und es ganz breit fundiert, so ist die Geistesluft der Studierzimmerszenen das Element, aus dem allein die Homunkulusgestalt ihre volle poetische Wirklichkeit empfängt. Daß sie als Leben wirkt und nicht als Allegorie, dankt sie auch dem Herausgeborenwerden aus diesen Szenen, die ihr so prachtvoll vorarbeiten, und wir können anschauend diese Lebendigkeit nicht dadurch ergreifen, daß wir Zug für Zug der herausgelösten Figur durchgehen, sondern wir nehmen sie als Erfüllung, gleichsam als personenhafte Verdichtung der Stimmung dieser Szenenreihen an, indem wir uns dem Eindruck ihres Aufsteigens aus dem Vorangehenden hingeben. Wir werden dabei etwas weit ausgreifen und zunächst die versprochene Analyse der Studierzimmerszene[1]) nachholen müssen. Es wird sich aber schnell zeigen, daß wir dabei gerade Homunkulus ständig im Auge behalten.

Der Einsatz des zweiten Aktes, den Mephisto zunächst beherrscht, ist ganz leicht; die ersten noch etwas pathetisch gehaltenen Sätze werden in ihrer Wirkung sogleich durch das zweite Verspaar[2]) gehemmt, in dessen ersten Teil am Schluß das Fremdwort »paralysiert« spitz hineinstößt, indes der zweite Vers eine absichtlich nüchterne, alltägliche Wendung hat.

Die Kühle dieses Einsatzes ganz zu empfinden, bringt man sich am besten die heftige Bewegung der Schlußszenen des ersten Aktes noch einmal nahe, vom Moment an, da Faust Helena sieht. Wir betrachten die zwei großen Gefühlsausbrüche Fausts[4]). Da jagt die

---

[1]) Siehe ebenda S. 93, Anm.

[2]) »Hier lieg, Unseliger! verführt
Zu schwergelöstem Liebesbande!«

[3]) »Wen Helena paralysiert,
Der kommt so leicht nicht zu Verstande.«

[4]) Die erste Stelle lautet:

»Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —

Sprache förmlich in Fragen [1]) und Ausrufen [2]), die Worte drängen sich verbindungslos, eins treibt das andere vor sich her [3]), die zweigipflig betonbaren und hier auch betonten Worte, »Priesterschaft«, »Atemkraft«, »Leidenschaft«, »dauerhaft«, und zumal ihre scharfen konsonantischen Schlüsse erteilen den Verskadenzen sonderliche Stoßkraft, und steht so ein Wort in der Versmitte und eins am Ende, so verdoppelt sich diese Energie [4]).

Statt der vorher herrschenden etwas eintönig, paarweise reimenden Verse nun ein Wechsel der Reimstellungen, nicht mehr diktiert von einer festgestellten Form, sondern ein Wechsel, der nur aus der Eingebung des Augenblickes zu entstehen scheint. Bald gepaarte, bald gekreuzte Reime, und dann, etwa wo wir die Antwort auf eine erste Versreihe im dritten Vers zu erwarten berechtigt sind, empfängt erst einmal der zweite ein Echo, so daß es scheint, der Sprechende werde vom Plan seiner Rede unwiderstehlich durch ein jähes Gefühl abgelenkt und könne sich nicht genug tun, so stark Empfundenes ganz auszudrücken:

»Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —
Die Wohlgestalt, die mich voreinst e n t z ü c k t e,
In Zauberspiegelung b e g l ü c k t e,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne!«

Wenn dann nach dem Getändel der Hofleute, das für uns ein Widerstand ist, der das Interesse am Verlauf der Leidenschaftssteigerung erhöht, bei dem Wort »Raub der Helena« ein neuer Strom leiden-

---

Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.«

[1]) »Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?«

[2]) »Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun ...
Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne!«

[3]) »Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!«
— — — — — — — — — —
»Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.«

[4]) »Den Inbegriff der Leidenschaft.«

schaftlicher Worte sich entfesselt [1]), so schlägt am Schluß dieses großen Aufschwunges die Passion in Handlungswillen um, ist das aktive Durchbrechen der Traumschranke angekündigt [2]).

Und auch diese Verse lösen sich in Aufschreie durch jähe Exklamationen, Fragen, Häufungen; neue Mittel treten ein, wie z. B. steigernde Wortaufnahme oder die überraschende Wirkung einer plötzlich anderen Reimstellung: hier ein Dreireim, der nachdrücklich-inbrünstig wirkt [3]).

In vollem Kontrast setzt dann der zweite Akt ein mit seinem Ton geistig überlegener, unbekümmerter Freiheit.

Wir sind, so sagen es die Bühnenanweisungen, im alten, hochgewölbten Zimmer. Auf den Staub und Moder, das Gerümpel der Geräte wird angespielt, von den trüben bunten Scheiben wird gesprochen und von dem Dunkel-hellen der Beleuchtung. Und doch — ist es wirklich derselbe Raum? Das Leben eines Raumes in einem dramatischen Gedicht schaffen nicht oder doch nicht allein die szenischen Anmerkungen und die Beschreibungen —, das quillt hervor mit dem Seelenton der Sprache, die darin erklingt. Und so ist es mit dem gefühlten Raum der ersten Faustszene: ihn erschafft die ringende, wühlende Sprache des ersten Monologes. Da ist der Mensch, dem die Welt um ihn zu eng wird, und mit ihm empfinden wir, wie dieser Raum engt und drückt. Und wiederum erzeugt die

---

[1]) »Was Raub! Bin ich für nichts an dieser Stelle!
Ist dieser Schlüssel nicht in meiner Hand!
Er führte mich, durch Graus und Wog' und Welle
Der Einsamkeiten, her zum festen Strand.
Hier fass' ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
So fern sie war, wie kann sie näher sein!
Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.
Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müßt's gewähren!
Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren.«

[2]) Das »Gewagt« des vorletzten Verses, das da förmlich hineinsetzt in die zusammenhängende Rede, das, weil es ja eigentlich einen ganzen Satzinhalt ballt, eine besondere Spannung und Gewalt besitzt, das mit seinem rein jambischen Anstieg die steigende Gesamtbewegung des Verses gleichsam auf den klarsten Ausdruck bringt und dazu noch mit seinem scharf konsonantischen Schluß zu besonders energischer Betonung auffordert, dieses »Gewagt« erregt den Eindruck, hier marschiere der tatgewordene Wille los. Der Rest des Verses dann mit dem zweimal wiederholten »Mütter«, ja, mit dem dreifach gleichen Klangeinsatz (»Mütter! Mütter! müßt's«) hat etwas Inbrünstig-drängendes, und es ist dann wie eine Rückkehr der im Willensdrang sich spannenden Seele in ruhigere Betrachtung, obwohl in der Form dieser Betrachtung, in der Energie ihrer Fügung noch genug Wille weiterlebt:
»Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren.«

[3]) Vgl. die Verse 5—7 des in Anmerkung 1 wiedergegebenen Komplexes.

von schwebenden kosmischen Gefühlen schwangere Sprache den Eindruck, da schwimme es grottendämmrig um den Menschen, der halbdunkle Raum atme, lebe wie die Helldunkelräume Rembrandts, wo das Dämmern zu den Gegenständen hin und von ihnen zurückflutet, so daß keines etwas anderes ist als Träger und Auswirkung solchen Lebens. Da staunen wir dann nicht mehr, wenn sich gleichsam das Innere der Luft lebendig voneinander tut und die Vision des Erdgeistes erscheinen kann.

In unserer Szene dagegen entspringt aus der Sprache ein völlig anderes Raumgefühl. Da steht Mephisto und späht in alle Winkel, und seine helle Rede, die spöttisch-skeptische des Weltkenners, erleuchtet sie bis ins Letzte. Staubiges Gerümpel, Totenköpfe und Pergament sind da nicht mehr geheimnisvolle Klippen und Ufer, an die das Helldunkel brandet, sie sind gegenständlich, sie bezeichnen den Raum. Ja, gerade wie wir unablässig an den Ersten Teil erinnert werden, ist es ein entzauberndes Aufheben der Stimmung, die durch erneute Berührung mit der ersten Umwelt Fausts wiederaufleben möchte. Genetisch angesehen liegt der Unterschied in folgendem: das Studierzimmer des Ersten Teils ist nichts als das bildgewordene Gefühl jenes Eingeengtseins einer von sprengenden Kräften gefüllten Seele, und dieses Gefühl glüht noch weiter in der Gestaltung der Szenerie. Das Studierzimmer des Zweiten Teils dagegen ist eine Situation, die, ganz abgelöst von dem Schöpfungsprozeß, der sie einmal hervorbrachte, gegeben und vorausgesetzt ist, und über diese verfügt nun hier ein besonnener und gekühlter Geist, dem jene Schauer fremd geworden sind, zu einem besonders geistvollen Kunstzwecke.

Das geht bis zu illusionssprengender Ironie, wenn etwa Mephisto vom Pakt spricht wie von einer allbekannten historischen Tatsache:

»Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben.
— — — — — — — — — — — —
Zu einem solchen einzigen Stück
Wünscht' ich dem größten Sammler Glück.«

Nicht ganz so, aber ähnlich wird die Schülerszene und ihr Requisit, der Pelz, ironisch verwertet. All diese Ironien jedoch konzentriert später die Homunkulusgestalt. Jetzt aber schon ist es wie eine leise flüchtige Materialisation der spöttischen verschwebenden Geistigkeit, wenn der Insektenchor aus dem Pelz zu summen beginnt. Diese zweitaktigen Verse, die auch zuweilen von zweigliedrigen Sätzen regelmäßig gefüllt sind, heben und senken sich etwas wie ein auf- und absteigender Tanz. Es surrt und summt darin. Die vielen dentalen Explosivlaute, stockend, absetzend in Klang, haben in ihrer Häufung,

besonders an den steigenden, stoßhaften Versschlüssen: »gepflanzt«, »getanzt«, etwas wie eine kurz abspringende, abprallende Bewegung, sehr kapriziös und spöttisch:

»Nur einzeln im Stillen
Du hast uns gepflanzt;
Zu Tausenden kommen wir,
Vater, getanzt.«

Das schafft eine leichte, spottlustige Stimmung. Bei schärferem Hinsehen merkt man dann noch manch zartes Blickführen und Beziehen. Wenn Mephisto nach dem Verstummen jener Surrverse in breitem Sprechton wiedereinsetzt:

»Wie überraschend mich die junge Schöpfung freut!
Man säe nur, man erntet mit der Zeit.«

so ist das schon grotesk, diese Worte: »Schöpfung«, »säen«, »ernten« im Munde Mephistos auf diesen Gegenstand angewendet; aber es bekommt noch einen vordeutenden Doppelsinn, denkt man an die geistigen Geschöpfe Mephistos: den Schüler-Baccalaureus und die andere »Kreatur«, den kleinen, ihm an Helle und Einsicht so überlegenen Lichtgeist.

Und sind wir so durch all diese Einfälle, durch dies Spiel mit Wortbedeutungen[1]) eingestimmt auf geistigen Übermut, so nehmen wir auch die fast romantische Art hin, wie hier der Auf- und Abmarsch der Figuren bewerkstelligt wird, rein wie der Sinn es will, unbekümmert um jede Wahrscheinlichkeit, ja bewußt widersinnig motiviert: die Art etwa, wie der Baccalareus irgendwo aus der Welt »hergeläutet« wird.

Denn hier soll nichts real wirken, sondern alles bewegt sich in einem Reigen um einen geheimen geistigen Mittelpunkt, der alle die Gestalten heraufhebt und ihre Folge bestimmt: es ist das Verhältnis und der Gegensatz

Leben: Geist — Intellekt: Erfahrung.

Erst wenn man diese heimliche Form erfaßt, genießt man die aller realen Kausalität und Folgerichtigkeit baren Szenen als ein Ganzes. Und die Sprache, die hier bildet, ist selber ganz geistreich, ganz intellektuell.

Da ist zunächst Mephisto, der erfahrene skeptische Weltverstand. Er ist die führende Figur, zu ihm treten, mit ihm sprechen all die verschiedenen geistigen Formen, mit denen über das Grundthema phantasiert wird. In ihm stellt sich das Verhältnis von Geist und Leben dar als unpathetischer und keineswegs unterwürfiger Respekt

---

[1]) Z. B. doppelsinnig:

»In solchem Wust und Moderleben
Muß es für ewig Grillen geben.«

vor der Tatsächlichkeit, als relativistische Erfahrenheit [1]). Da sind die Vertreter beschränkter Gehirnlichkeit, Wagner und sein Famulus, dogmengläubig sicher, die Natur mit Formeln überwinden zu können; da ist der noch ungefüllte ausgreifende Jugendgeist, der das unendliche Leben aus der unendlichen Tiefe des Geistes erfahrungsfrei herausschöpfen will: der Baccalaureus, und da ist als Krönung des Ganzen endlich Homunkulus, das reine Geistsein, frei jeder stofflichen Schwere und gerade darum sehnsüchtig nach dem dumpfen, hüllenden, lösenden Leben. So ist denn dieser Homunkulus recht eigentlich für die Szenenfolge das Tüpfelchen auf dem i.

Mephisto, zuerst nur skeptisches Weltwissen, rückt in der Baccalareusszene nahe an die Weisheit. Schon ist »Erfahrung«, die kurz zuvor nur die scharfe Nahesicht und Einzelsicht des Empiristen war, viel mehr, ist beinah Ehrfurcht vor der Fülle der ganzen Welt. Das aber ist nicht mehr mephistophelisch, und so kann zuletzt der alte Goethe selber weise und spottgütig aus der Maske blicken. Wir aber nehmen diese Demaskierung unbefremdet hin, denn wir sind die rahmensprengende Ironie schon gewöhnt [2]), und sie paßt zur Gesamthaltung der Szene. Und wiederum begreifen wir's als Ausdruck des willkürlichen Stils, wenn nach der Wagnerszene der Akzent noch einmal umspringt und plötzlich Mephisto der Schwere und Gebundene ist, der mittelalterlich-dumpfe Norddämon, neben dem all-hellen, stofffremden Geistchen, dessen Verstehen keine Grenzen hat. Eine Geistesform, freier, absoluter als alles bisher Gezeigte übernimmt die Führung, und in ihm kulminiert und endet zugleich der ganze Ton.

Es ist ein Kaleidoskop geistiger Erscheinungen, in das wir sehen.

Und gerade dies Reigenhafte, Revuehafte, das man auffassen muß, macht diese Szene so zum Ausdruck der im ganzen Werk waltenden

---

[1]) Man beachte das für den Mephisto des Zweiten Teils überhaupt bedeutsame, in immer neuen Formen wiederkehrende Motiv des »Alles schon dagewesen!« besonders in diesen Szenen:

> »Wer lange lebt, hat viel erfahren,
> Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn.«

Und gegenüber dieser staunenlosen Eingeweihtheit dann, als Gegenbild, die Vorsicht des Behauptens:

> »Mich als Dozent noch einmal zu erbrüsten,
> Wie man so völlig Recht zu haben meint.
> Gelehrte wissen's zu erlangen,
> Dem Teufel ist es längst vergangen.«

[2]) Siehe oben. Vgl. ferner die Anrede Mephistos an das Publikum:

> »Hier oben wird mir Licht und Luft benommen;
> Ich finde wohl bei euch ein Unterkommen?«

Form; nur daß es hier nicht, wie im Hofakt und der Walpurgisnacht, durch Maskenzug und eine Jubelnacht äußerlich begründet ist, sondern rein aus jenem geheimen Mittelpunkt entsteht.

Der besondere Reiz der Entfaltung liegt nun darin, wie die einander folgenden zweiten Spieler, die Variabeln, die zu der Konstante Mephisto hinzutreten, untereinander kontrastieren und einander steigern, bis zu Homunkulus hin. Und vor allem: wie das alles Sprache geworden ist.

So wird etwa der Famulus, der erste Bote der Wagnerwelt, der ganz ängstlicher Eifer ist und ewig unfreie Schülerschaft, rhythmisch angekündigt durch jene fallenden Trochäenverse, die vermöge ihrer monotonen Sprachfüllung, durch die vielen gedehnten Vokale im Anfang etwas Angstvoll-keuchendes haben [1]), die aber auch weiterhin verscheucht und unsicher wirken durch die vielen Angstrufe und Fragen [2]). Und sein unverkennbarer Gegensatz, der Baccalaureus, der jedem Lehrer ins Gesicht lacht, hat als Auftrittsverse auch wieder zweitaktige Trochäen, aber im gleichen metrischen Rahmen eine im Syntaktischen ganz andere, monoton-energische Sprachgestaltung, die gerade entgegengesetzte Eindrücke bewirkt.

Wir fragen aus der Perspektive dieser Szenen übrigens gar nicht danach, ob zwischen dieser Figur und dem Schüler des Ersten Teils, mit dem er eins sein soll, eine innere Kontinuität besteht oder nicht; ja, wir empfinden sogar die offenbaren Widersprüche als den Ausdruck jener geistigen Freiheit und ironischen Phantastik, die diese Szene baut. Zu diesem Übermut gehört auch die Haltung des Dialogs, die in der Baccalaureusszene ganz besonders von Einfällen, Wendungen *ad spectatores*, Wortspielen, pointierten Aussprüchen und Antithesen klirrt [3]).

---

[1]) »Welch ein Tönen! welch ein Schauer!
Treppe schwankt, es bebt die Mauer.«

[2]) »Dort! Wie fürchterlich! Ein Riese ...
Soll ich fliehen? Soll ich stehn?
Ach wie wird es mir ergehn!«

Man achte übrigens auch auf die psychisch malenden Dreireime im Dialog:

»Verzeiht! Hochwürdiger Herr! wenn ich Euch sage,
Wenn ich zu widersprechen wage:
Von allem dem ist nicht die Frage.«

[3]) Hier einige Beispiele:

»Ganz resolut und wacker seht Ihr aus;
Kommt nur nicht absolut nach Haus.«

»Mein alter Herr! Wir sind am alten Orte;
Bedenkt jedoch erneuter Zeiten Lauf ...«

Der Kontrast zu der folgenden Szene liegt im seelischen Gehalt, denn die Geistigkeit, die hier gegen die Erfahrung aufbegehrt, ist nicht die dürre Gehirnlichkeit eines ewig unjungen Gelehrtendünkels, wie bei Wagner, sie ist vielmehr bei aller Komik eine wirklich berauschte Jugendlichkeit, die nur eben noch von nichts anderem sich nährt als von ihrem eigenen Glühen. Die hinbrausende Tirade des Baccalaureus:

»Das ist der Jugend edelster Beruf,
Die Welt sie war nicht eh ich sie erschuf!«

hat ein solches Tempo, daß man wohl glauben mag, hier berge sich, wenn auch unentfaltet, die Fähigkeit zu kräftigster Weltliebe.

Der Baccalaureus wirft dem Wunder der Wirklichkeit doch auch ein wirkliches Wunder trotzig entgegen: die voraussehnende Glut des jungen Geistes [1]). So variiert er auf seine Art das Faustthema, so präludiert er gegensätzlich dem Homunkulus. Als Folie arbeitet er nun aber auch den Wagner der folgenden Szene heraus und das von ihm dargestellte Verhältnis von Intellekt und Erfahrung, das einmal das beschränkten Hochmuts gegenüber der Natur ist und dann wieder Rechtgläubigkeit des Experimentators, der, gebunden an Schritt für Schritt sich vortastende Erfahrung, nur dem Wägen, Zählen und Mischen vertraut. Den erhitzten Pedantismus aber gestaltet die Sprache dadurch, daß in der Rede, besonders zuletzt, ein aufgeregtes Ausdruckhäufen [2]) die scharfen begrifflichen Gegenüberstellungen [3]) ablöst. Und erhebt sich nun über diese Gestaltung des Grundthemas endlich im Homun-

---

»Zum Lernen gibt es freilich eine Zeit;
Zum Lehren seid Ihr, merk' ich, selbst bereit.«

»Gesteht! was man von je gewußt,
Es ist durchaus nicht wissenswürdig.«

»Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist.«

[1]) Und bei allem überlegenen Spott empfindet dies doch auch der gestaltende Geist als eine ewig gültige Haltung des menschlichen Seins, eben als die jugendliche, und nicht etwa nur als Karikatur.

[2]) »Es wird! die Masse regt sich klarer!
Die Überzeugung wahrer, wahrer.«

»Es steigt, es blitzt, es häuft sich an,
Im Augenblick ist es getan.«

»Das Glas erklingt von lieblicher Gewalt,
Es trübt, es klärt sich; also muß es werden!«

[3]) »Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.«

»Und so ein Hirn, das trefflich denken soll,
Wird künftig auch ein Denker machen.«

kulus die ganz losgebundene Geistigkeit, die aus tiefster Einsicht in ihre Bedürftigkeit zum Leben verlangt, so scheint das so vielfach variierte Thema zu einer Vollendung gekommen. Vor allem aber nicht nur in der Bedeutung, sondern wieder in der Form. Denn wenn zum ersten Male die Stimme des Homunkulus einsetzt, da empfindet man, es schwinge sich etwas unendlich Leichtes, Heiteres, Unbeschwertes, wiege sich sicher auf zartklirrenden Flügeln. Wir haben diese ersten Homunkulusverse mit ihren feinen, glashellen Lauten schon einmal zergliedert und brauchen uns nur daran zu erinnern. Wir fühlen rein sinnlich nach all der Vorbereitung auf diesen Moment, wie frei, wie stofflos, ungebunden, wie spielend-spöttisch Geist sein kann: das Allerlichteste und -leichteste auf der Welt.

Das ist uns gleich unmittelbar am Ton gegeben, und es helfen dazu die Vorstellungen der Licht- und Glashülle, des beweglichen Kinderleibes. Homunkulus als dichterisches Lebewesen ist uns sofort überzeugend. Diesem ersten Eindruck, der so sehr der Symphonik des ganzen Aktes entsteigt, fügen sich dann alle charakterisierenden Einzelzüge der Figur, die nun die Szene beherrscht: die kribblige Tätigkeitslust, das Sofort-Bescheidwissen um alles, das Schnell-Bedachthaben, die auch schon charakterisierte Art, wie in der Schilderung von Fausts griechischem Traum sich alles leicht-anmutig, sinnlich-geistreich, rokokohaft gibt. Dem fügt sich der überlegene Spott dieses nirgends stoffbeschwerten Geistes über Mephistos nordische Befangenheit und vor allem wieder die geistreiche Sprachform. Aber noch ein anderes wird durch diese sinnliche Formung sofort überzeugend, das ist, was die Bedeutung der Figur erst recht eigentlich ausmacht, die Sehnsucht, sich irdischem Stoff zu mischen.

Denn wir selbst haben schon fast zu lange in rein geistiger und geistreicher Luft geatmet und verlangen nach sinnlicher Fülle, nach einer Sprache, die sich nicht mehr nur aus dem Element des Sinnreichen und Witzigen nährt. So wird durch dies Formerlebnis die Sehnsucht des Homunkulus irgendwie die unsere und seine »Idee« uns zur lebendigen Stimmung. Wenn es nun in die voll-blühende Gestaltungswelt hinübergeht, faßt sich uns nachträglich der Eindruck des zweiten Aktes, soweit wir ihn kennen, wieder zu einer Einheit zusammen, in dem Sinne nämlich, daß, was bisher inhaltlich vielfältige Behandlung des Gegensatzes (Geist: Leben, Erfahrung: Intuition, Wissenschaft: Natur) war, rein als Gestalt betrachtet, Eines ist, nämlich nur Geist, und daß wir innerlich die Ergänzung fordern: die Darstellung des Lebens in sinnlicher Form, damit nicht nur als Sinn, sondern als sinnliches Gebild der Gegensatz plastisch werde.

Wie aber lebt nun Homunkulus in der neuen Sphäre? Seine un-

beschwerte Spiritualität wird natürlich kontrasthaft herausgearbeitet durch das reiche Gesamtleben der Walpurgisnacht, weniger in den ersten, auch noch vor allem mit geistreicher Phantastik spielenden Szenen als in den späteren Teilen. Anderseits ist es seinem poetischen Dasein durchaus förderlich, daß, wie wir schon sahen, ja auch die Walpurgisnacht von geistvoller Laune miterschaffen ist, daß da, wo Mephisto mit den Sphinxen sich wie ein Weltreisender unterhält, von den Lamien nasführen läßt, mit den Phorkyaden seinen grotesken Bund schließt, wo die Philosophen gelehrtenhaft um den Naturbegriff raufen, auch wohl für seine sonderbare Existenz Raum ist. Und in der Konsequenz seiner ersten Anlage ist er zunächst spähend-fürwitzig, suchend-abenteuerlustig, will er durch geistigen Rat beim Naturstreit der Denker naturhaft werden. Aber allmählich saugt ihn das andere, das lebenblühende Element der neuen dichterischen Schicht auf, lockt ihn aus seiner Bahn zu Element und Liebe, in einen zerschmelzenden Untergang voll tiefer Symbolik. Wir haben es an anderen Stellen dargetan, wie dieser Wandel sich im Ton seiner Sprache ausdrückt, bis in seiner letzten Szene seine Rede in ein weiches sinnliches Wiegen übergeht. Als er dann hinschmilzt, in Licht zersprüht, in Wellenfeuer und Meerleuchten ergossen, da erst scheint in der Sprache des Ganzen auch der Triumph der sinnlichen Lebenskräfte aufzurauschen, da erst beginnt jener verzückt und strahlend sinnliche Jubel des Finales, das die Worte für die Zauber des Lichts und der Bewegung auf eine so unbegreifliche Weise zu mischen weiß:

»Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?
So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
So herrsche denn Eros, der alles begonnen!«

Wie der Aufgang der Homunkulusstimme aus der ihr vorarbeitenden Symphonik der Anfangszenen eine plötzliche sinnliche Offenbarung war, so ist es auch dieser sein so sinnschwer allegorischer Untergang im Lebenselement; er ist es durch die schmelzende und schimmernde Sinnlichkeit dieser Verse, durch das auflösende und dabei so sieghafte Liebesleuchten, zu dem hier die Sprache geworden ist.

Euphorions Aufstieg aus der Symphonik der Helenaszenen, gehalten gegen das eben Angeschaute, macht wieder bewußt, wie sehr das ganze Werk sich aus gegensätzlichen Tonfolgen aufbaut. In den Studierzimmerszenen war die Figur des Homunkulus letzte Verdichtung eines schon lange herrschenden Tones zur Gestalt, hier dagegen ist die Gestalt dessen Aufhebung und Negierung. Der Zweite »Faust« ist

ja voll von Tonkontrasten, nicht nur Teil gegen Teil gehalten, sondern auch innerhalb der Teile. Der Gegensatz nun zwischen den Helenaszenen und der Euphorionepisode ist ein zunächst fast unversöhnbarer, wenn man sich dem Gesamteindruck überläßt. Dort eine Form, dem antiken Dramenstil angenähert, hier eine, die von Kräften der Musikdichtung genährt wird. Einer Plastik für das innere Anschauen, die Stilprinzip jener Szenen ist, steht hier eine Bildungsweise gegenüber, ganz geschaffen für das innere Vernehmen einer Tonsteigerung: wie aus einer leichten und süßen Reigenmusik eine Einzelstimme stärker anschwellend aufsteigt und sich leidenschaftlich verströmt.

Der Ton springt völlig um; weshalb er es tut, verstehen wir von Euphorion aus und zwar von Euphorion sowohl als einem Formteil dieser Dichtungspartie wie von seinem eigenbedeutsamen Gehalt. Als Formteil ist ja Euphorion eine sprengende Kraft: er zerreißt den Bund, den die vorangehenden Szenen völlig geschlossen zu haben schienen; dieser Bund darf ja nicht dauern, soll er wirken. Deshalb ist Euphorion ein solches Überraschen, deshalb streitet sein Ton so ganz gegen alles Vorhergehende. Aber auch seiner Eigenbedeutung nach muß er so ein jähes und verlöschendes Aufstrahlen sein. Denn er bringt noch einmal unserem Gefühl das Unbedingte ganz persönlichen Begehrens herauf, in der Gestalt hinreißender Jugend. Es ist das Begehren, das sich nicht versöhnen kann und will mit den hemmenden und haltenden Mächten der Erde, das sie durchreißt und überspringt, als ein unbesorgtes und unaufhaltsames Verschwenden.

Es bedarf des irdischen Stoffes nicht, um an seinen Widerständen formende Kräfte zu bezeugen, der irdischen Augenblicke nicht, um sich in ihnen zu gestalten, es bedarf ihrer nur, damit seine inneren Kräfte hervorbrechen, damit sein Feuer in sie verströmt. Diese Bewegtheit empfindet keine Hemmung anders denn als Anreiz zum Leben, und deshalb kann sie in der Form lyrischer Erregung ausschwingen und aussingen — es entsteht keine dramatische Spannung wie im Urfaust, wo das Grenzenlose innerer Bewegtheit sich *gehemmt* fühlte durch diese Widerstände. Das Entscheidende aber ist dies: die ganze sich hervorschleudernde Wildheit des Lebens ist nicht absolut empfunden, sondern in Beziehung auf den Moment, in dem Faust in die Reife der Mannheit tritt, als sein grenzenloses Begehren sachlich wird und, auf einen Augenblick gesättigt im Besitz des Irdisch-Schönsten, sich nun hinwendet zu einer Gestaltung des Lebens am Stoff des Lebens selber, zu Tat und Herrschertum. An dieser Grenze sachlichen Daseins steigt noch einmal zauberhaft *die* Form des Lebens auf, die sich im rein Persönlichen, und sei es der Untergang, erfüllt: dämonische Jugend. Und vom Mannestum aus ist diese

empfunden und gestaltet, als ein ewig gültiger und ewig schöner, aber zur Wandlung bestimmter und, entzieht er sich der Wandlung, sich selber tödlicher Zustand. Der leidenschaftliche Anteil, mit dem er dargestellt ist, zeugt von einer Seele, die so ganz die Jugend durchgelebt hat, daß sie nichts über den kosmischen Wert dieses einzigartigen Daseinsgefühls täuschen kann, selbst nicht das gefüllteste Bewußtsein vom notwendigen Wandel, den die Lebensreife organisch bedingt. Von dieser Hingerissenheit, die mit jähen und mächtigen Stößen zuweilen Goethes Alter erschüttert, ist viel eingegangen in die Euphorionepisode, so wenig ihr Gehalt sich darin erschöpft. Das lebt auch in der Totenklage, mag sie noch so sehr Byron gehören, dem e i n e n großen symbolischen Fall genialer und frühentrückter Jugend. Nach der Art des ganzen Werkes, das immer tiefere Hintergründe schafft, ist der Kontrast ja ausgeweitet zu dem Gegensatz nicht nur zweier Lebenszustände, sondern zweier seelischer Haltungen: der antiken und der modernen Seele und endlich der antiken wie der modernen Kunst.

Wie eine Fackel, jäh das »Zuvor« und das »Hernach« beleuchtend, soll Euphorion emporgeschwungen sein, wie ein Klang, der nur vorüberrauscht, damit ein anderer herrsche. Deshalb die völlig veränderte, nur sich selbst gleiche Form der Episode.

Künstlerische Aufgabe war nun, dieser Erscheinung ihr Besonderes zu lassen: das Aufleuchten und Schwinden, und sie doch in das Ganze einzuknüpfen.

Wie weit ist das gelungen? Hier liegt ein Problematisches des Werkes, einer jener inneren Risse, für die man die Zeitspanne der Entstehung verantwortlich machen muß, sobald man das Werk als W e r d e n betrachtet.

W i r haben nur das »Daß« und das »Warum« in der f e r t i g e n E r s c h e i n u n g aufzuzeigen. Zuvor aber ist alles zu betrachten, was ein hoher Kunstwille getan hat, den inneren Fluß nachträglich herzustellen, der nicht aus einem einheitlich dauernden Erleben hervorquoll. Erst dann dürfen wir auf das hinweisen, was nicht überwunden ist. Es ergibt sich, daß eine ganze Übergangsschicht da ist, die von den letzten mit der Faustwelt verschmelzenden Helenaszenen zum Euphorion hinüberleitet. Ja, hört auch die ganze Episode schnell wieder auf, so jäh abbrechend, wie es Goethe von der begleitenden Musik verlangt, sie hat doch für das feiner hinlauschende Ohr einen Nachhall, der bis in die letzten Verse des Aktes nachschwingt und auszittert.

Wir beginnen wieder wie beim Homunkulus mit den letzten Partien, die unserem Teil des Gedichts voranliegen, und zu ihm durch Gegensatz in einem innerlichen Bezuge stehen. Es sind die Verse Fausts,

die das griechische Land schildern und Arkadien beschwören. Sie sind ein Ausrasten im gesättigten Anschauen ganz sinnlich vollkommenen Erdenlebens.

Ruhig schildernd steigen sie auf von der gesunden Schönheit körperlichen Daseins zu dem göttlichen Menschentum, das solchem Grunde entwächst:

»So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Daß ihm der schönsten einer glich . . .«

Sie beginnen mit der Erde, die nirgends üppig ist, überall spendend, die all ihrem Geschöpflichen nährend Genüge tut. Die Sprache dieser Verse ist vor allem bildend, das sondere Leben jeder Erscheinung gestaltet sie heraus. Erscheinung gegen Erscheinung begrenzend, bezeugt sie die Lebensliebe, die die Welt gerade in ihren Einzelgestalten anbetet. Unverwirrbar rein stehen zwei einzelne Formen in ihrem Gegensatz vor diesem wesenergreifenden Griechenauge; so können denn Eiche und Ahorn den ganzen Reichtum einer lebenden Waldnatur darstellen:

»Und, sehnsuchtsvoll nach höhern Regionen,
Erhebt sich zweighaft Baum gedrängt an Baum.
Altwälder sind's! Die Eiche starret mächtig,
Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;
Der Ahorn mild, von süßem Safte trächtig,
Steigt rein empor und spielt mit seiner Last.«

Der Wuchs und das Dastehn der Eiche wird sinnlich dadurch, wie die Verben gewählt sind und ihre Bestimmungen: »starret mächtig« »zackt sich«. Besonders die kühne Umbildung des Ausdrucks »gezackt sein«, der uns als Zustandswort geläufig ist, in die aktive Form, die uns fremd ist, macht die Kraft als Bewegung nachlebbar, die im Wuchs der Eiche wie erstarrt scheint, die knorrig stoßhafte Bewegung. Das Lautliche verstärkt mit gehäuften Konsonanten diesen Eindruck. Das Folgende dagegen, das lauter linde Worte fügt, »mild« »süßer Saft«, das in den Verben »steigt rein empor«, »spielt« nur Eindrücke des Mühelosen, Ungehinderten zuläßt, macht ebenso als Bewegung inneren Lebens nachfühlbar den leichten Aufstieg im glatten runden Stamm des Ahorns und wie selig er seine breite reiche Krone trägt. Aber noch bezwingender vergegenwärtigt dann die Schilderung der nährenden Liebe des Bodens:

»Und mütterlich im stillen Schattenkreise
Quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm«.

»Mütterlich«, »still«, »bereit«, »quillt« — schon diese Worte leiten unser Empfinden sacht auf all das Nähren und Tränken der Erde, den steten Kreislauf von Geben und Nehmen. Zusammen mit dem

ersten Vers, mit dem kühlenden Behagen, das er erregt, erwecken die Worte des zweiten:

»Quillt laue Milch, bereit für Kind und Lamm«

als Bedeutungen wie als Lautgefüge sinnliche Empfindungen animalischer Lebenswärme. Besonders schmeckt jenes Wort »lau« so ganz sinnlich an, ruft Empfindungen naturbereiteter Nahrung wach.

Wir sind tief im Naturhaften, und ganz darin einbezogen ist uns der Mensch; dafür sorgt schon die Art, wie in diesem Zusammenhange die Worte »Kind und Lamm« beieinander sind. Gefühle leise wachsenden Gedeihens rufen diese Worte hervor, das, was wir spüren beim atmenden Schlummer junger Tier- und Kinderkörper, Erinnerung an das leise warme Leben von zartem wolligem Vließ.

Die folgenden Verse nun vollenden diesen Eindruck von der Natur, in der Güte ist, nur weil Gesundheit atmet, wo jedes Dinges eigenes Gedeihen sogleich ein gewährendes Spenden ist an anderes Leben:

»Obst ist nicht weit, der Ebnen reife Speise,
Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm«,

und so steigen denn endlich jene Verse auf, die die schönste Heiligung sinnlich-körperlichen Daseins sind:

»Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund,
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich,
Sie sind zufrieden und gesund.«

Diese beiden Worte »zufrieden« und »gesund«, uns oft so nichtsbedeutend und alltäglich, sie sind hier zu strahlender Kraft erneut, da sie sich gesättigt haben mit dem ganzen Gefühl von der Gnade der Natur. Mit einem Male wissen wir, daß wir höher nicht von einem Menschenleben urteilen können — von diesem Maßstab der Natur aus —, als daß wir sagen, es sei »zufrieden und gesund«: da ist das Reine, das Richtige, das »Angemeßne«, wie es wohl Goethe sonst zu nennen pflegt.

Vollkommner kann Faust nicht in der Erfüllung durch das irdische Dasein ruhen, gesättigter nicht, noch tiefer vereint mit dem Sinn griechischen Erdgefühls. Daß er nun für sich und Helena Arkadien beschwört, daß er den Schauplatz zu wandeln vermag, ist nur eine äußere, die innere Wandlung bestätigende Geste. Gerade aber diese Verwandlung macht es dann doppelt fühlbar, wie aus jener tiefen, atmenden Ruhe die süße erregende Unruhe, Euphorion aufspringt, wie ein holdes Unmaß und Übermaß des Verlangens dieses vom Pulsschlag und Atem der Natur geregelte Maß durchbricht.

Hier ein Ausruhen an der Brust der Erde, dort der Fuß, der sie nur noch berührt, um von ihr abzuschnellen, zu Tanz, Sprung und dem

getträumten Flug. — Eine ganze Übergangsschicht, das nur mit Euphorion beschäftigte Wechselgespräch der Phorkyas und des Chores bereitet den Kontrast vor.

Eine kurze Einleitung im Trimeter lösen jene achttaktigen Trochäen ab, die wir schon kennen, mit denen der Chor angstvoll-geschwätzig Helenas gemessene Sprache unterbrach. Die sprachlich-stilistische Behandlung leiht hier diesem weitausrollenden Maß, das wohl auch behäglich schwatzen könnte, den Charakter erregter Lebendigkeit.

Mittel, diesen Ausdruck bewirkend, sind die vielen aufzählenden Häufungen, verbindungslos gereiht und damit wie atemlos, die verschiedenen Ausdrücke für Gleiches und Verwandtes:

»Saal an Sälen, Hof an Höfen«,
»... Das Gekose, das Getändel,
Töriger Liebe Neckereien, Scherzgeschrei und Lustgejauchze ...[1])«.

So bauen sich die Schilderungen auf, das wirkt wie Hast, wie ein vom Allzuviel der Eindrücke vorwärtsgedrängtes Erzählen, ganz im Gegensatz zu dem bedachtsamen, aufmerksamen Verweilen der Schilderungen, die Helena und Phorkyas zu Beginn des Aktes im antikischen Stil geben. Die Aufzählungen dagegen sind oft in eins gefaßt durch Parallelismus der Sätze und Satzglieder, aber diese Art von Bindung wirkt hier vor allem auffaltend, sie zeigt einen Reichtum von verschiedenen Seiten, blättert eine Fülle auf: hier also die Vielfalt geräuschvoller Lust oder Aufregung, äußerer und innerer Bewegung, Buntheit und Pracht einer Erscheinung:

»Quasten schwanken von den Armen, Binden flattern um den Busen«;
»Nackt, ein Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Tierheit«;
»Mutter jammert, Vater tröstet,
Achselzuckend steh' ich ängstlich ...«
»von der Frauen Schoß zum Manne,
Von dem Vater zu der Mutter ...«
»Und so regt er sich gebärdend, sich als Knabe schon verkündend ...«

Fragen und Ausrufe steigern die Lebendigkeit der Sprache:

»... Doch nun wieder welch Erscheinen!
Liegen Schätze dort verborgen? ...«

[1]) Noch mehr kommt das Atemlose in die Schilderung hinein dadurch, wie die Sprache über die vielen Subjekte des Satzes eilen muß, um endlich zum Prädikat zu gelangen:

»das Gekose, das Getändel,
Töriger Liebe Neckereien, Scherzgeschrei und Lustgejauchze
Wechselnd übertäuben mich«,

und wie dann auch in diesem Prädikat der Ausdruck für das Beunruhigende noch vielfältig ist.

»Denn wie leuchtet's ihm zu Haupten? . . .
Ist es Goldschmuck, ist es Flamme übermächtiger Geisteskraft?«

All das läßt nicht nur die Bewegtheit der Sprecherin erscheinen, der Phorkyas, die hier gar kein eigener Charakter mehr ist, nur noch Herold Euphorions, — es verkündet auch die Erscheinung selbst in ihrer holden Beweglichkeit und Bewegtheit. Dazu helfen auch die ungemein reichen Ausdrücke für Bewegungen, aktive wie passive, äußere wie innere: »springt er«, »hüpft er«, »wie ein Ball geschlagen springt«, »schnellt ihn«, »Quasten schwanken, Binden flattern«, »die dich aufwärts treibt«, »und so regt er sich«, »werfen wechseld sich ans Herz«.

Aber nicht nur dieser Ausdrucksreichtum gibt die Suggestion vielfältiger Regsamkeit, auch die rhythmisch-syntaktische Anordnung solcher Ausdrücke.

Es folgen einander z. B. Verse, die alle ein Tätigkeitswort, das Bewegung bezeichnet, als Einsatz haben, und diese Verse sind eine Satzkette, bei der durch jene vom Vers bewirkte Vorzugsstellung des Verbums ein aktiver Bewegungseindruck immer den anderen ablöst:

»Springt er auf den festen Boden; doch der Boden gegenwirkend
Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge
Rührt er an das Hochgewölb.«

Rhythmische Feinheiten verstärken den Eindruck lebendiger Unruhe. Der Bau der Verse fordert einen Einhalt nach dem vierten Takt; da liegt meist auch ein Sinneinschnitt und eine Atempause im Satz, so daß also eine wirkliche Ruhe entsteht. Manchmal aber liegt der Sinneinschnitt vorher in der Mitte des vierten Taktes, und das Satzelement, auf das die Zäsur folgt, gehört mit dem folgenden so eng zusammen, daß die Sprachbewegung darüber weg muß und daß wir diese Veränderung des Maßes als Unruhe empfinden.

»Und so hüpft er auf die Masse dieses Felsens, von der Kante
Zu dem andern und umher, so | wie ein Ball geschlagen springt.«

Ähnlich wenn auch weniger stark V. 9607, V. 9610.

Ganz besondere Wirkung aber tut ein solches, an dieser rhythmischen Stelle nötiges Enjambement im Schlußvers:

»und so werdet ihr ihn hören,
Und so werdet ihr ihn sehn | zu einzigster Bewunderung.«

Hier ergibt sich aus dem syntaktisch unlösbaren Bund der beiden Worte, die die Zäsur trennen möchte, gerade ein solches Hinüberziehen und Dehnen der Satzbewegung über die Pause, daß der Ausdruck von Sehnsucht und Verlangen sich von selber herstellt und so Euphorions Wesen und Wirkung angekündigt ist. Als Stimmungskraft ist er also da, bevor er erscheint.

Die folgende (letzte) chormäßig gehaltene Partie versucht dann noch einmal dieses ganz in Melodie und Bewegung lebende Wesen aus der griechischen Vorstellungswelt heraus zu begreifen, es dem heiter-sinnlichen Naturell der Chormädchen, der plastischen griechischen Phantasie anzupassen. Darum der Vergleich mit Hermes, wie dieser anmutig-listige Gott der Diebe und Vorteilsuchenden in den ionischen Göttermärchen lebt. Die sinnliche Frohheit dieser Fabelei retardiert und steigert den Eindruck, den Euphorion dann wirklich auf den Chor macht, daß er, ihnen rätselhaft und sie sogleich verzaubernd, mit nichts zu vergleichen ist als mit sich selbst. Formal ist jenes Chorlied ein Kontrast gegen die vorhergehende, beredt lebendig forterzählende Schilderung der Phorkyas, vor allem aber gegen das Folgende, das ganz melodienreicher Sang und Klang wird.

Denn wie im antiken Chorliede, dem diese Partie ja nachgebildet ist, und in den früheren Chören des Aktes ist die singende Bewegung gebunden, gleicht einer heftig in sich wogenden Starrheit; Widerstände der Sprachführung, die, dem Deutschen nicht ohne weiteres gemäß, aus reinen Substanzworten aufgebaut ist, mit starkem Verzicht auf alle Übergänge und Gelenke der Sprache und in befremdenden Verkürzungen, stauen den rhythmischen Strom und machen ihn gerade dadurch in seiner Kraft und seinem Anprall fühlbar [1]); zuweilen werden die Taktgrenzen zu einem Wehr für diese Bewegung. Zwar ist das alles in unserem Chorlied weit schwächer als in den vorhergehenden, allzu kunstvoll und zuweilen fast sprachwidrig antikisierenden Chören [2]),

[1]) »Niemals noch gehört Joniens,
Nie vernommen auch Hellas'
Urväterlicher Sagen
Göttlich-heldenhaften Reichtum?«

Das Gedrängte der Sprache wird hier besonders durch die vielen voneinander abhängigen Genitive erzeugt, anderwärts durch die adverbialen Genitive, die einen ganzen Satz vertreten, durch die ebenfalls einen Relativsatz ersparenden Participia Praesentis (vgl. dazu Gundolf a. a. O. S. 601) und durch die Weglassung des Artikels, z. B.:

»die purpurne,
Ängstlich drückende Schale
Lassend ruhig an seiner Statt.«
»Der aus starrem Puppenzwang
Flügel entfaltend behendig schlüpft,
Sonne-durchstrahlten Äther kühn
Und mutwillig durchflatternd.«

[2]) »Denn der Bös | artige wohl | tätig erscheinend,
Wolfesgrimm unter schaf | wolligem Vlies,
Mir ist er weit schrecklicher als des drei- |
köpfigen Hundes Rachen ...
Nun denn, statt freundlich mit Trost reich begabten,
Letheschenkenden, hold | mildesten Worts ...«

aber auch dieses weit gelenkigere und weniger musterstrenge Chorlied erweckt noch den Eindruck, hier habe die rhythmische Bewegung mit einer schweren plastischen Masse zu kämpfen, indes alles, was folgt, gerade durch diesen Kontrast den reinen Sieg der freien widerstandslosen Melodie bezeugt, des ganz leichten, beflügelten Gesanges. »Ein reizendes, reinmelodisches Saitenspiel erklingt aus der Höhle.« Die Musik, die nach den weiteren Vorschriften der gleichen szenischen Bemerkung von nun an vollstimmig mitertönen soll, ist vor allem von jetzt an das vorherrschende Prinzip der Sprachfügung. Liedhaft-sangbare Verse lösen ganz die redemäßigen und chorischen Formen ab. Dieser neue Sprachgeist ist deutlich zu empfinden als Ausdruck einer geänderten seelischen Haltung. Denn der Chor, eben noch ganz griechisch fühlend, findet im Augenblick, da er, von den Tönen verlockt, in die neue Form übergeht, auch Worte und Wortverbindungen, die echt romantisch die gegensätzlichen Gefühle verschmelzen:

> »Bist du, fürchterliches Wesen,
> Diesem Schmeichelton geneigt,
> Fühlen wir, als frisch genesen,
> Uns zur Tränenlust erweicht.«

Daran schließt sich folgerecht jene Versgruppe, die auch als Gedanke die Ablösung weltverbundenen, antiken Geistes durch die neue Seele bezeugt, die nur im Innern ihr grenzenloses Reich hat. Sie bewähren dies durch scharfe Gegenüberstellungen:

> »Laß der Sonne Glanz verschwinden,
> Wenn es in der Seele tagt,
> Wir im eignen Herzen finden,
> Was die ganze Welt versagt.«

Damit ist der überleitende Teil zu Ende.

Die ganze Euphorionpartie, nur stetiges Regen, Bewegen, Singen und Klingen, scheint, wie wir sagten, von Kräften der Musikdichtung ernährt. Der Chor ist hier nicht mehr der antike Chor, jener lyrische Grund, aus dem Gestalten hervorschreiten zu dramatischer Gegenbewegung, es ist der Chor der Oper. Ja, das Wort »opernhaft« drängt uns die Gestaltung der ganzen Episode auf[1]). Vielfach scheint sie in Terzetten, Quartetten gebildet. Etwa gleich der Anfang ist ein gutes Beispiel, wie das Thema Glück und Verbundenheit von Eltern und Kind durch Euphorion angeschlagen wird. Wie es Faust und Helena

[1]) Vgl. dazu Traumann, a. a. O. S. 251: »Und nun beginnt der melodramatische Teil des Aktes, der in Duetten und Terzetten sich ergehende, bald mit bald ohne Chor erschallende Gesang der handelnden Personen.« Wir müssen dieser inneren Form genauer nachgehen: gilt es uns doch, sie zu begreifen als den versinnlichten Gehalt der Figur, als Ausdruck für das, was an dieser Stelle der Symphonik gewollt ist.

je in einer gleichgebauten Strophe in durchaus parallelistisch komponierten Sätzen variieren und wie dann der Chor das zusammenfaßt.

»Euphorion:
Hört ihr Kindeslieder singen,
Gleich ist's euer eigner Scherz;
Seht ihr mich im Takte springen,
Hüpft euch elterlich das Herz.

Helena:
Liebe, menschlich zu beglücken,
Nähert sie ein edles Zwei,
Doch zu göttlichem Entzücken
Bildet sie ein köstlich Drei.

Faust:
Alles ist sodann gefunden:
Ich bin dein, und du bist mein;
Und so stehen wir verbunden,
Dürft' es doch nicht anders sein!

Chor:
Wohlgefallen vieler Jahre
In des Knaben mildem Schein
Sammelt sich auf diesem Paare.
O, wie rührt mich der Verein!«

Im Sinne eines Operntextes nimmt dann im folgenden, wo Euphorions unbändiger Lebensdrang sich bezeugt und Faust und Helena wieder in innerlich parallel gebauten Versen ihn zu hemmen streben, der Chor diesen seinen ersten Schlußvers geändert auf:

»Bald löst, ich fürchte,
Sich der Verein!«

Ähnlich dann später an entscheidender Stelle das Aufnehmen eines Verses durch andere Personen in geändertem Sinne, aber mit gleichen oder ähnlichen Worten, eine Ausdrucksmonotonie, die die Oper liebt und gerade der Vielfalt des musikalischen Stimmungsausdrucks zur Unterlage wählt:

»Euphorion:
Und der Tod
Ist Gebot,
Das versteht sich nun einmal.

Helena, Faust und Chor:
Welch Entsetzen! welches Grauen!
Ist der Tod denn dir Gebot?«

Auch diese Art kurzer Ausrufe, die einander folgen, das Zusammensprechen mehrerer Personen, der Personen und des Chors, das den Solisten herausarbeitet, ist uns als Form des Operntextes geläufig, wird von Goethe in seinen eigenen Opern und Singspielen angewendet.

Aber abgesehen von solcher gröberen Form ist der ganze spezi-

fische Charakter der Sprache das Überwiegen des Klanglich-Melodiösen.

Sie ist sehr leicht, oft von erstaunlich geringem spezifischen Gewicht, die Worte geben nicht wie an anderen Stellen des Werkes Zeugnis von einer alldurchfühlenden Sinnlichkeit. Sie bringen nicht ganze Welten geistigen Gehalts zum Anklingen, und ihre Musik hat auch nichts von der Geistermusik der »Seligen Sehnsucht« und der Schlußchöre des »Faust«. Da tritt ja das schon einmal ganz sinnlich durchlebte und völlig durchdachte, also faßbar gewordene Leben wieder zurück ins Unfaßliche des Geheimnisses, und die Sprache, die nur leise die Dinge anrührt, bringt letzte Mysterien zum Tönen. Diese stärkste Magie von Goethes Alterssprache ist hier nicht gegenwärtig. Die Worte sind hier vor allem Klangwerte. Es fehlt ihnen ganz die Sättigung mit Bedeutung, wie sie ein langes Leben gibt, das gewohnt ist, jedes innere Erfahren in eigene Sprache zu wandeln. Auch fehlt jene spezifisch bildende Kraft der Worte, die es vermag, in der Sprache — wortwörtlich — zu gestalten und Gestalt gegen Gestalt abzugrenzen, kurz: all jene sonst im Zweiten Teil des »Faust« versammelten Kräfte der Goetheschen Sprache treten hier zurück vor der einen Kraft, das Ohr mit Melodie zu verwöhnen. Verse von solcher Süße wie die folgenden zeigen diese sprachliche Richtung als vollendet:

»Leichter umschweb' ich hie
Muntres Geschlecht.
Ist nun die Melodie,
Ist die Bewegung recht?«

Die Tanzbewegung, schon in daktylischem Maß ausgedrückt, wird zu lockender Anmut durch die Art, wie der Frageton der beiden letzten Verse die Satzbewegung ansteigen läßt und dadurch die leichte Füllung, den Vokalreichtum der Verskadenzen, das Klangvolle in ihnen zur Anschauung bringt.

Ähnlich melodisch der gleichfalls daktylische Einsatz einer anderen Stelle, die die sinnliche Lust des Reigens malt:

»Wenn du der Arme Paar
Lieblich bewegest,
Im Glanz dein lockig Haar
Schüttelnd erregest ...«

Beschenkt mit solchem Wohllaut nehmen wir es hin, was uns an keiner anderen Stelle des Werkes begegnen dürfte, daß ein Wort, vom Reim herbeigelockt und als Klang ganz uns befriedigend, als Bedeutung Widerstand erregt, weil es die Vorstellung nicht deckt, die erzeugt werden soll:

»Wenn dir der Fuß so leicht
Über die Erde schleicht ...«

Und wir lassen auch leere Verse gelten, wie die der Helena, die auf jene süßeste Frage des Euphorion folgt:

»Ja, das ist wohlgetan;
Führe die Schönen an
Künstlichem Reihn.«

Der Zauber wechselnder und vieler Klänge trägt uns darüber weg. Fortwährend erneuern sich innerhalb der sangbaren Liedform die Maße, und ihre Verschiedenheiten geben jeder Änderung, jedem Andrang einer neuen Stimmung biegsamst nach.

Die Vielfalt der Reimschlingungen innerhalb der Strophen, wie jener Reimbänder, die von einer Strophe zu der einer anderen Person zuerteilten Gegenstrophe hinübergreift, wirkt in gleichem Sinne.

Reime, die durch mehr als eine Silbe den Gleichklang spielen lassen, geben uns Fülle im Tönenden:

»Felsengedränge hier
Zwischen dem Waldgebüsch,
Was soll die Enge mir,
Bin ich doch jung und frisch.«

»Winde, sie sausen ja,
Wellen, sie brausen da . . .«

oder:

»Dem nicht zu dämpfenden
Heiligen Sinn,
Alle den Kämpfenden
Bring' es Gewinn!«

oder »rührende« Reime wie diese:

»Bändige! bändige
Eltern zu Liebe
Überlebendige
Heftige Triebe!«

Endlich wird mit der Wiederkehr des gleichen Wortes gespielt:

»Suchen wir alsobald
Reben in Zeilen,
Reben am Hügelrand,
Feigen und Apfelgold.
Ach in dem holden Land
Bleibe du hold!«

oder:

»All' unsre Herzen sind
All' dir geneigt.«

Die ersten Teile der Euphorionpartie zeigen fast ausschließlich das Herrschen der Klangbeweglichkeit und Süße, und sie malen ja auch vor allem die Anmut der Erscheinung, das Flügelleichte, Zaubernde der Bewegungslust — sie lassen den tragischen Drang noch nicht empfinden. Aber schon die Verse des von Euphorion geraubten

Mädchens nehmen einen drohend-schicksalhaften Ton an, die Sprache bekommt in ihnen mehr Gehalt und Gewicht, und sie wird dann ganz gefüllt, sobald sein Bewegungsdrang sich als das Verschwenden des eigenen Blutes bezeugt. Ja, es sind diese Verse, die Euphorions hinreißenden Untergang gestalten, in denen die Euphorionepisode als ein dichterisch-sprachlicher Gipfel dauert; wir haben schon früher das Anwachsen des Lebens in ihnen, das Einströmen der höchsten sprachlichen Kräfte in sie betrachtet von jenen:

»Doch! — und ein Flügelpaar
Faltet sich los!«

bis zu Helenas feierlichem Abschiedswort. Da bezeugt die Sprache jene große lyrische Erschütterung, aus der das Ganze stammt.

Hier sei nur noch darauf hingewiesen, wie jenem letzten Ruf Euphorions:

»Laß mich im düstern Reich,
Mutter, mich nicht allein!«

der Einsatz des Chores folgt:

»Nicht allein! — wo du auch weilest,
Denn wir glauben dich zu kennen . . .«

Wie hier die letzten Worte aus einem Maß in das andere transponiert werden und wie das, was dort fernes Verhallen war, zu einem groß und voll anschwellenden Einsatz wird, das ist eine nur von der Folge innerer Betonungen erzeugte Wirkung, die wir fast über die Kraft des Dichterischen, die wir den Tönen vorbehalten glaubten, wäre sie hier nicht verwirklicht.

Der Aufstieg Euphorions aus dem Lockenden, Bezaubernden ins Tragische ist vollzogen, ohne daß wir sein Element verlassen haben. Der Ring rundet sich, und Euphorion als ein in sich geschlossenes Phänomen darf unserem Blick entschwinden.

Der ausklingende Teil des dritten Aktes löst drei dichterische Themata auf: das Helena-Faustthema, das Thema Euphorion und das der Helenawelt.

Die »aus der Rolle fallenden« ersten Worte der Phorkyas:

»Halte fest, was dir von allem übrig blieb«,

die die tiefe Bedeutung von Helenas Verlust und Gedächtnis für Fausts Vollendung noch einmal verdichten und gleichsam emporhalten:

»Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst«

dienen der ersten Bestimmung. Dann folgt jener kurze ironische Zwischensatz, in dem Phorkyas mit jetzt ganz aus dem Rahmen springendem Spott die Byronschen Nachahmer ironisiert und so die

Euphorionepisode, insofern sie ein literarisches Motiv ist, epilogisiert. Damit ist jedoch noch nicht die reine Auflösung des dichterischen Themas Euphorion gegeben. Die Helenawelt selber aber klingt zwiefach aus, wie sie zwiefach war. Panthalis, die Chorführerin, steht hier mit ihrer herben Abwehr der nordisch-wirren tönereichen Barbarenwelt, die die ewig spendende, doch in jeder Vermischung unantastbare Antike nur kurz verwirren durfte, an Helenas Stelle, steht, die königlich Dienende mit dem Adel der Treue ebenbürtig neben der königlich Herrschenden. Dieser Teil ist Auflösung des reinen Helenathemas. Die Choretiden aber, flüchtiger-sinnliche Lieblichkeit, die lebendig-stoffhafte Begleitung der reinen Gestalt, haben ihre eigene Auflösung. Diese, die bakchischen Chöre des Schlusses, sind ja, wie schon anderwärts angedeutet, kunstvolles Gegenbild jenes rauschhaften drängenden Schlusses der klassischen Walpurgisnacht: sie gehören so als Rahmen zum Ganzen des Aktes.

Aber wie in diesem von Kunstgeist und -wissen durchgearbeiteten Gebilde kaum je ein Motiv nur in einem Sinne zu wirken hat, so scheint in den Schlußchören der zu den Elementen heimkehrenden Mädchen auch die schweifende flüchtige Lebendigkeit Euphorions mitzuverklingen in dem großen, gestaltauflösenden Taumel der Lebensbewegung. Denn es ist wohl nicht Zufall, wie sehr der Stil jener Chöre an die Ankündigung Euphorions durch Phorkyas gemahnt. Wieder ist es das gleiche Maß, die achttaktigen Trochäen, die auch schon die Seelenhaftigkeit des Chores gegen Helenas gemessene Kraft abhoben, die das Entzücken und die Gefahr von Euphorions Erscheinung vorklingen ließen. Es sind vor allem dieselben stilistischen Mittel, mit denen grenzenlose Beweglichkeit, Vielfalt und Fülle sinnlich gemacht wird, nur in ganz anderem Maßstabe.

Was die Sprache zu suggerieren hat, ist das Unablässige der Lebensbewegung, das ewig Regsame einer großen, in sich einen Vielfalt. Das ganze Rinnende, Rieselnde, ewig weiter Schwatzende dieses Maßes[1]) kommt jetzt erst ganz zum Ausdruck, wo es nicht mehr ein Ereignis, eine einzelne Erscheinung, sondern einfach das Lebendig- und Bewegtsein an sich zu malen gilt. Es ist in der Art, wie z. B. öfters die Sätze über die Versgrenzen fließen:

»Wie in diesen tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben
Reizen tändelnd, locken leise, wurzelauf des Lebens Quellen
Nach den Zweigen; bald mit Blättern, bald mit Blüten überschwänglich
Zieren wir die Flatterhaare . . .«

[1]) Dazu kommt natürlich das eindringlich-süß Schwätzende in der Wiederkehr gewisser Lautfolgen, das an rieselndes Wasser, an windgeregt raschelndes und flirrendes Laub denken läßt.

»Und so wird die heilige Fülle reingeborner saftiger Beeren
Frech zertreten ...«

Oder man beachte, wie einmal ein Satz über zwei Verse zu Ende eilt:

»Dort bezeichnen's der Cypressen schlanke Wipfel, über Landschaft,
Uferzug und Wellenspiegel nach dem Äther steigende« [1]).

Jenes stetige bewegte Fließen ist in der Art der Satzverknüpfung: am liebsten reihen sich die Sätze lose, unverkettet; auch da wo man etwa ein begründendes oder entgegensetzendes Bindewort erwarten möchte, wird solche absetzende Gliederung oft vermieden.

Im letzten Teil gibt die Häufigkeit der »Und«-Anknüpfung den Eindruck eines unaufhörlichen Nachdrängens der Erscheinungen, des Flusses der Dinge:

»Und es rauscht in jedem Laube, raschelt um von Stock zu Stock.
. . . . . .
Und so wird die heilige Fülle reingeborner saftiger Beeren
. . . . . .
Und nun gellt in's Ohr der Cymbeln mit der Becken Erzgetöne,
. . . . . .
Und dazwischen schreit unbändig grell Silenus' öhrig Tier.«

Den Stil bezeichnet auch hier wieder wie in der Euphorionankündigung der reiche Gebrauch parallelistisch gebundener Häufungen. Das Viele kann dadurch nicht zu bloßer Vielheit werden, die stete Monotonie jener Ordnung bezieht alles immer wieder auf einen einzigen Lebensgrund, auf die Allbewegtheit des Ganzen. Dieser Parallelismus durchwaltet hier schon die Anordnung der Sprachmassen im großen. Jede der vier Chorstrophenreihen gibt auf ähnlich-andere Weise ein Bild elementarischen Lebensflusses, der zuletzt erst übergeht in die menschliche Lebensfülle und Bewegung des Winzerfestes, aus welcher dann erst die göttliche des Dionysosrausches steigt. Und all diese Verskomplexe beginnen ziemlich gleichförmig:

»Wir, in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben ...«
»Wir, an dieser Felsenwände weithinleuchtend glattem Spiegel ...«
»Schwestern! Wir, bewegtern Sinnes, eilen mit den Bächen weiter ...«
»Wallt ihr andern, wo's beliebet, wir umzingeln, wir umrauschen ...«

Was im großen wirkt, wirkt nun auch im einzelnen Satzgebilde. Ganz besonders im letzten Teil, wo die Häufungen, wie's der Gehalt

---

[1]) Das Landschaftsehen ist übrigens in diesem Vers mitergriffen von jenem Bewegungsgefühl: die Zypresse wird zwar als Form erschaut, aber doch nicht als isolierte, selbstgenügsame Form; im Zuge und Fluß der ganzen Landschaft ist sie gesehen, die in ihr gleichsam aufsteigt: ein kontinuierliches Leben.

verlangt, üppiger werden, hat diese Monotonie der Fügung etwas von jenem Gemeinsamen der Verwirrung, das im Rausch die durcheinandertaumelnden Erscheinungen einzig bindet.

Das Häufen der Worte, das üppige Aufzählen ist so sehr stilistisches Rückgrat der ganzen dichterischen Partie, daß sich Beispiele erübrigen. Nur von den parallelistischen, besonders gern in der Form der Verschränkung gegebenen seien einige genannt:

»Reizen tändelnd, locken leise . . .«
». . . bald mit Blättern, bald mit Blüten . . .«
»Sich zum Greifen, sich zum Naschen, eilig kommend, emsig drängend«
»Säuselt's, säuseln wir erwidernd, donnert's, rollen unsre Donner«
»Jetzt die Wiese, dann die Matten . . .«
». . . wir umzingeln, wir umrauschen«
»Bald mit Hacke, bald mit Spaten . . .«
»Ruht in Lauben, lehnt in Höhlen . . .«
»Haben aber alle Götter, hat nun Helios vor allen«
»Und es rauscht in jedem Laube, raschelt um von Stock zu Stock«
»Körbe knarren, Eimer klappern, Tragebutten ächzen hin«
»Kommt hervor mit Ziegenfüßlern, schwenkend Ziegenfüßlerinnen«.

Wieder wie in der Phorkyaserzählung reichste Fülle des Ausdrucks für alles was Bewegung heißt [1]).

Aber hier suggerieren noch gewisse gern gebrauchte Sprachbildungen das zitternde Flimmern elementarischer Bewegtheit. Worte wie »Flüsterzittern«, »Säuselschweben«, »Flatterhaare« (alle zwei Takte umfassend) rufen den Eindruck hervor: was unser Wissen von den Dingen wohl als zweierlei erkennt, hier sei es wie im reinen Eindruck auf einmal als ein Eines dem Blick geboten. So verfließen die Grenzen der Erlebnisse, alles wird e i n e Lebendigkeit: Wie anders würde es wirken, stände hier »Flüstern, Zittern, Säuseln, Schweben«, ließe die Verbindung »flatternde Haare« Ding und Tätigkeit noch als zweierlei bestehen! In gleicher Richtung wirken auch jene in Goethes Alterssprache bevorzugten Verbindungen wie »weithinleuchtend glattem Spiegel«, wo das unflektiert gebrauchte adverbiale Partizipium nicht mehr »weithinleuchtend« und »glatt« als zwei Eigenschaften des Spiegels beläßt, sondern das eine zur Nuance des andern macht, beide Eindrücke zur Einheit verschmelzend. Bis ins Rhythmische geht diese gleitende Bewegtheit. Man achte auf Verse wie:

». . . Flüsterzittern, Säuselschweben«,

---

[1]) Nicht nur die Worte, die als Bewegungsnamen bekannt sind, auch neue Wortmischungen, die Bewegung fühlbar machen, treten hier wieder auf, z. B.:

»Reizen tändelnd, locken leise, w u r z e l a u f des Lebens Quellen.«

Dieses »wurzelauf« erinnert an Bildungen der Jugendsprache Goethes (vgl. dazu Gundolf, a. a. O. S. 105).

bei dem im Sprechen der zweite Bestandteil des Kompositums dem ersten untergeordnet ist und infolgedessen der dynamische Nachdruck im Vers nicht so gleichmäßig absetzend wirkt, als wenn es hieße:

Flüstern, Zittern, Säuseln, Schweben;

ein Beispiel ist der Vers

»Lüftend, feuchtend, wärmend, glutend ...«,

wo jedem trochäischen Takte ein auch sprachlich rein trochäisches Wort gleichmäßig eingelagert ist. So wird denn auch im Rhythmischen stellenweise ein noch leiseres Fluten und Schwanken fühlbar. Das trifft nun auch auf Worte zu wie »Felsenwände«, »Hügelzüge«, »Wellenspiegel«, die nicht wie jene Worte »Flüsterzittern«, »Säuselschweben« die impressionistische Mischung der Eindrücke verschiedener Sinnesgebiete geben und damit stimmungschaffend die Chöre einleiten [1]).

So viel wir nun auch Ähnlichkeiten in Sprache und Stil der Chöre mit jener früheren Partie fanden, so daß es wohl erlaubt ist, hier einen Nach- und Ausklang der Euphorionbewegtheit zu hören, so bleiben wir uns doch bewußt, dies sei doch nur eine Nebenfunktion des ganzen Teiles, seine Hauptbestimmung bleibe, Ausklang für den Chor zu sein und rauschendes Finale des ganzen Aktes, das auch dem großen Einsatz der Einzelstimme im vierten Akt als vorbereitender Kontrast dient. Der Unterschied liegt nun vor allem darin, daß die Bewegtheit Euphorions eine ganz freie, entbundene ist, sein Rausch seelenhaft, indes hier die Bewegtheit eingesenkt ist in irdischen Stoff, ja, daß hier der Naturstoff selber als Bewegung erscheint.

Das tritt vor allem in der Art des Naturgefühls zutage, das hier wieder ganz sinnlich ist: die Landschaft wird nicht nur geschaut und gehört, sondern sie wird mit allen Sinnen, mit dem gesamten Körpergefühl erlebt. Und alles an ihr wird erlebt: vom Zitternd-hautlichen ihrer Oberfläche bis in das Wachsen und Gedeihen von innersten Keimkräften her, bis in die Lebenswärme, das Geheimnis des Ernährtwerdens. Man lese die Verse, die das Leben der Bäume, das Reifen der Trauben schildern — man fühlt, wie sich solchem Erleben das Wort »heilig« ganz natürlich einstellt:

»... die heilige Fülle reingeborner saftiger Beeren«.

Und da so der Prozeß erneut ist, in dem heidnischem Gefühl die Göttergebilde geboren wurden, so ist auch hier das mythische Bild wie von selber da, es wird nicht erst herangezogen, um die Erschei-

[1]) Vgl. zum Vorstehenden auch R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst S. 227 ff.

nungen allegorisch zu erhöhen, und so wird die sinnlich durchempfundene Weinlese von selber zum Dionysosfest.

Von solchen Gefühlen und Bildern satt und schwer kann die Sprachmusik dieser Partien niemals zu jenem stoffgelösten Klingen und Singen werden wie in der Euphorionpartie, und der romantisch-extatische Ton geht unter in der sinnlichen Fülle heidnischen Lebensempfindens.

Wir sahen, mit wie wissender Sorgfalt die Euphorionepisode nicht nur gedanklich, auch rein dichterisch, bildhaft, rhythmisch eingeknüpft ist in das Ganze des Aktes. Und doch bleibt bestehen, daß, wenn wir den ersten Gesamteindruck des Aktes zurückrufen, der Formwiderspruch nicht aufgehoben ist zwischen den streng klassischen Anfangsszenen und jenem romantisch-opernhaften Teil. Hier ist eben deutlich der Unterschied zu fühlen zwischen dem, was ursprüngliche Einheit dichterischer Konzeption ist, und der Einheit eines Baues, den Kunstweisheit und -umsicht später errichtet. Die letzten Teile der Helena-Faustpartie gehen durch all diese zarten Bezüge zusammen mit der Euphorionepisode und dem Schluß — nicht so der Anfang, den Helena allein beherrscht. Wir kennen aus der Geschichte des Werkes den Grund — und hier muß die genetische Erklärung einmal in die Lücke treten, die die ästhetische nach Lage der Dinge offen lassen muß.

Als allgemein methodischer Gewinn aber ergibt sich zum Schluß uns, die wir im reinen Anschauen der fertigen Gestalt das dichterische Wesen des Werkes zu erfassen strebten, die neue Mahnung zur Vorsicht. Das Werk allein sollte uns sagen, ob Ein-klang der Teile da ist oder nicht, gleichviel was wir wissen von seiner Entstehung in dreißig Jahren und durch Perioden von so verschiedener geistiger Haltung, wie es die klassizistische Periode Goethes ist und seine letzte. Und es zeigte sich ja auch, daß Teile, die durch Jahrzehnte getrennt sind wie der Schluß der klassischen Walpurgisnacht und der mehr als zwanzig Jahre früher entstandene Anfang des dritten Aktes nun so zusammengehen, einander fordern und fördern, daß wir gerade hier die Symphonik besonders stark empfanden. Hier hat eben ein erneutes Einschmelzen der schon fertigen Gestaltung in die Konzeption jener neuen Teile stattgefunden. Bei anderen zeitlich distanten Teilen, wie z. B. dem eben zergliederten, ist dies nicht geschehen, und alle Kunst und Besonnenheit konnte die Uneinheitlichkeit nicht völlig aufheben. Wer nun nicht an ein Prinzip gefesselt ist, sondern vor allem Wesen und Wirkung eines Lebendigen rein aussprechen will, muß sich auch dafür das Ohr unbefangen erhalten. Wir haben das ja auch schon gelegentlich des vierten Aktes ausgesprochen.

Einem der größten Weltgedichte gegenüber schien es uns zunächst einmal angemessen, jenen dichterischen Ton, jenen unverwechselbaren Eindruck so rein wie möglich zu beschreiben, den wir meinen, wenn wir vom Zweiten Teil »Faust« sprechen, und dann den Kräften nachzuspüren, die ihn erzeugen. Daß dieser Wille vereinbar ist mit einer kritischen Unbefangenheit, die das Werk ebenso zu fordern hat wie den ehrfürchtigen Sinn, der überall, wo es angeht, die Gestaltung zu erkennen strebt, wird sich hoffentlich darstellen, wenn wir diese Studien in einem größeren Zusammenhange vorlegen dürfen.

Bemerkungen.

Zur Erinnerung an Richard Wallaschek.

Am 24. April dieses Jahres starb, einsam und in anspruchsloser Zurückgezogenheit, wie sein ganzes Leben verlaufen war, der Professor der Musikwissenschaft, Tonpsychologie und Musikästhetik an der Wiener Universität, Dr. Richard Wallaschek. Wer die stattliche Reihe von Abhandlungen und Büchern, welche der Dahingeschiedene der Wissenschaft und mit ihr uns allen, die wir auf diesem Gebiete arbeiten, als wertvolles Vermächtnis hinterlassen hat, kennt und durchgearbeitet hat, der weiß, welch reiches Wissen und Können, sowie welch gediegene Leistung unermüdlicher Forscherarbeit in ihnen steckt und welch selbständiger, an Anregungen wie Ergebnissen gleich reicher Gelehrter in Wallaschek der Wissenschaft entrissen worden ist. Wer aber, wie Schreiber dieser Zeilen, Gelegenheit hatte, mit dem Verewigten durch nahezu zwei Jahrzehnte in persönlichem Verkehr zu stehen — zuerst, in den Jahren 1896—1899, als sein Schüler, dann, seit 1904, als selbständiger Mann und wissenschaftlicher Arbeiter —, der weiß, daß mit Wallaschek nicht bloß ein ausgezeichneter Forscher und Denker dahingeschieden ist, sondern auch ein überaus vornehmer, reiner Charakter, eine durchaus gütige Persönlichkeit, die gänzlich selbst-, rückhalts- und neidlos anerkannte und förderte, wo sie etwas fand, was ihr des Lobes und der Aufmunterung wert erschien, und die — bei aller ihr eigenen Milde und bescheidenen Zurückhaltung — dennoch ganz entschieden, fest, ehrlich und mannhaft für alles eintrat, was sie der Förderung würdig erachtete. Alle diese Züge, gepaart mit der denkbar anspruchslosesten Schlichtheit des Auftretens — einer Einfachheit, die jede Phrase, jeden Überschwang, jede Pose aus tiefster Seele verabscheute — und mit einer rührenden, bis zur (inneren) Unzugänglichkeit (nicht bloß dem Fremderen und Fernerstehenden gegenüber) gesteigerten Bescheidenheit, Selbstlosigkeit und Scheu, von sich zu reden oder nur irgendwie die eigene Persönlichkeit Gegenstand der Aufmerksamkeit werden zu lassen, das scheinen mir die Hauptlinien zu sein, in die sich die Umrisse dieser so wohltuenden Erscheinung, des Menschen wie des Gelehrten, für die erste, flüchtige Zeichnung zusammenfassen lassen. Aber freilich bedurfte es längerer, näherer Bekanntschaft und regeren persönlichen Verkehrs, um allmählich ein Bild dieser scheinbar so einfachen und schlichten, und eben deshalb in Wirklichkeit durchaus nicht so leicht zu erfassenden Persönlichkeit und ihres tiefinnerlichen Kernes, des lauteren Charakters, zu gewinnen. Und wenn daher in den folgenden Zeilen der Versuch gemacht werden soll, wenigstens in den allgemeinsten Umrissen ein Bild der Persönlichkeit Wallascheks als Mensch wie als Gelehrter festzuhalten, wie es sich mir nach einem nahezu zwanzigjährigen persönlichen Verkehr mit dem Verewigten erschlossen hat, so muß ich zur Entschuldigung für das, was ich vielleicht irrig aufgefaßt haben sollte und was daher jemand, der den Dahingeschiedenen besser kannte, zu korrigieren weiß, auf den bereits vorhin erwähnten Grundzug im Wesen Wallascheks hinweisen: seine Verschlossenheit und seine bis zur Scheu, auch nur

mit einem Wort von sich selbst zu reden, oder sich zum Gegenstand der Aufmerksamkeit werden zu lassen, gesteigerte Bescheidenheit.

Richard Wallaschek war am 16. November 1860 als Sohn des Präsidenten der Notariatskammer in Brünn, Dr. Karl Wallaschek († 1896), geboren und sollte sich, im Geiste des durchaus juristischen Milieus seines Vaterhauses, der juristischen Laufbahn widmen, ebenso wie dies sein einziger, älterer Bruder, der gegenwärtig in Krems a. d. Donau als Advokat lebende Dr. Karl Wallaschek, tat. In der Tat widmete er sich denn auch an den Universitäten Wien, Heidelberg und Tübingen — zugleich mit den schon damals ihn lebhaft beschäftigenden philosophischen, musiktheoretischen und musikalisch-praktischen Studien — dem juristischen Studium; aber knapp vor dem letzten Schritte zur Erlangung des Doktorates — es fehlte ihm nur mehr das letzte Rigorosum — überwog in ihm derart die philosophische Produktivität, daß er plötzlich sein juristisches Studium im Stiche ließ und sich ganz in die Ausarbeitung eines musikästhetischen Entwurfes, der 1886 im Druck erschienenen »Ästhetik der Tonkunst«, vertiefte. Nachdem er sodann auf Grund dieses Werkes an der Universität Tübingen zum Doktor der Philosophie promoviert worden war (einige Zeit später kam dazu auch noch das auf Grund einer Abhandlung »über die juristische Person« an der Universität Bern erlangte juristische Doktorat), habilitierte er sich 1886 an der Universität Freiburg i. Br. als Privatdozent für Philosophie. (Dieser Zeit gehört auch noch eine zweite philosophische Arbeit an, die »Ideen zur praktischen Philosophie«.) Die schon in der vorhin angeführten Jugendarbeit im Keime zutage tretende Neigung und Befähigung zu generellem Überblick, zur vergleichenden und systematischen musikwissenschaftlichen Forschung, erfuhr nun in den folgenden Jahren eine stets wachsende Vertiefung und zunehmende Verinnerlichung: im selben Maße, als sich sein psychologisches und philosophisches Interesse immer mehr der Tonpsychologie zuwandte, im selben Maße drängte sich ihm auch immer mehr die Notwendigkeit der Erweiterung der Umfangsgrenzen seines Untersuchungsmateriales auf: führten ihn einerseits seine musikpsychologischen Untersuchungen immer tiefer in die Erkenntnis der Bedeutung auch des pathologischen Moments für die Psychologie der musikalischen Phänomene und damit in psychopathische, physiologische, biologische und medizinische Studien ein, so erkannte er anderseits mit richtigem Blick, daß die von dieser einen Richtung her zu erschürfenden Resultate durch Untersuchungen sowohl in onto- als in phylogenetischer Hinsicht eine unvergleichlich stärkere Fundierung gewinnen mußten, ja im Sinne systematischer und vergleichender kunstwissenschaftlicher Forschung sogar direkt derselben als notwendiger Ergänzung bedurften. So zogen denn die Forschungen Wallascheks neben dem Material psychologischer, physiologischer, psychopathologischer Phänomene und dergleichen allmählich auch immer mehr die der Kinder- und primitiven Musik in ihr Gesichtsfeld, und diese Erkenntnis des unabweisbaren Bedürfnisses nach Aneignung und gründlicher Beherrschung des gesamten damals zugänglichen Materials auf diesem Gebiete drängte sich ihm schließlich mit so gebieterischer Macht auf, daß er seine Freiburger Dozentur aufgab und sich für mehrere Jahre (1890—1895) nach London begab, um hier die reichen musikhistorischen, -ethnographischen, -psychologischen, anthropologischen usw. Literaturschätze des British Museum zu studieren. Die Früchte dieser Arbeit und die durch sie gewonnene Erweiterung seines Gesichtsfeldes, Schärfung des Blickes, Vertiefung der Erkenntnis und Festigung seines Urteils treten deutlich in der mit dem Londoner Aufenthalt einsetzenden reichen publizistischen Wirksamkeit Wallascheks zutage, in der er — mit fast planmäßig erscheinender Zielbewußtheit und Sicherheit des Entwicklungsganges — Schritt für Schritt ein Gebiet um das

andere — Ethnographie, Anthropologie, Kinder- und Völkerpsychologie, Psychopathologie, Medizin, Biologie usw. — in den Kreis seiner Untersuchungen heranzog und für die musikwissenschaftliche Forschung nutzbringend verwertete, sich mit Darwins, Herbert Spencers, Stumpfs Lehren auseinandersetzte usw., kurz: mit seinen Untersuchungen schon jene Grenzen absteckte, die das Gebiet des heute als vergleichende Musikwissenschaft bezeichneten Zweiges der vergleichenden Kunstforschung umfassen und zu deren Mitbegründern und frühesten Vertretern Wallaschek zugleich mit Ellis, Riemann, Stumpf und dem jüngeren v. Hornbostel zu zählen ist. In dieser mit seinem Londoner Aufenthalte einsetzenden Lebens- und Schaffensperiode, die mit ca. 1899 schließt, liegt denn auch das Hauptgewicht und das eigentliche Lebenswerk Wallascheks, jene Periode, in der er in einer stattlichen Reihe rasch aufeinanderfolgender Abhandlungen und Bücher sein eigenes Gebiet (und damit sozusagen sich selbst) entdeckte und abgrenzte und sich damit seine Stellung in der Musikwissenschaft und seine Bedeutung sicherte. Mit zwei Abhandlungen: »Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck« (in: Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891) und »*On the origin of music*« (London 1891) setzt diese Hauptschaffensperiode Wallascheks ein; an sie schließen sich in rascher, fast ununterbrochener Aufeinanderfolge Jahr für Jahr die Abhandlungen: 1892: »Das musikalische Gedächtnis« (in: Vierteljahrsschr. f. Musikw.) und »*Natural selection and music*« (London), 1893: »Die Bedeutung der Aphasie für die Musikvorstellung« (in: Zeitschr. f. Physiologie und Psychologie) und »*On the difference of time and rhythm in music*« (London), sowie das Buch »*Primitive music*« (London), 1894: »*How we think of tones and music*« (in: *Contempor. review,* London), 1895: »Musikalische Ergebnisse des Studiums der Ethnologie« (in: Globus), 1897: »Anfänge unseres Musiksystems« (in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft), 1898: »Urgeschichte der Saiteninstrumente« (ebendaselbst) und 1899: »Entstehung der Skala« (in: Sitzungsberichte der Wiener kaiserl. Akademie der Wissensch., mathematisch-naturwissenschaftl. Klasse, Juli 1899). Auf diese erste und Hauptschaffensperiode in Wallascheks Leben folgte nach einer durch Lehrtätigkeit am Wiener Konservatorium (als Lehrer für Ästhetik 1900—1902) und Mitarbeiterschaft als Musikreferent bei der »Zeit« (in den sich anschließenden Jahren) ausgefüllten mehrjährigen Pause des Atemholens eine zweite, kürzere Schaffensperiode, eine Nachblüte, die mit 1904 einsetzt und 1909 schließt. Die in dieser Zeit entstandenen Werke sind: »Das ästhetische Urteil und die Tageskritik« (in: Jahrbuch Peters 1904), »Psychologie und Pathologie der Vorstellung« (1905) und seine Geschichte der Wiener Hofoper (1909). Seine letzte größere Publikation war — meines Wissens — der Vortrag: »Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil« (veröffentl. in: Bericht des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 7.—9. Oktober 1913, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1914).

Die wichtigste und bedeutendste unter allen diesen Arbeiten, wohl dasjenige Werk, das man als Wallascheks Hauptwerk bezeichnen darf und das vor allem den Grund zu seiner Stellung in unserer Wissenschaft legte, wie es denn auch am individuellsten die charakteristische Eigennote Wallascheks in der musikwissenschaftlichen Literatur zum Ausdruck brachte — von seinen musikpsychologischen und -ästhetischen Abhandlungen vorläufig abgesehen —, ist seine »*Primitive music*« (London 1893), in deutscher Ausgabe und erweiterter Bearbeitung als »Anfänge der Tonkunst« (Leipzig 1903) neu erschienen. Ursprünglich hervorgegangen aus einer Reihe zuerst in englischen wissenschaftlichen Zeitschriften als Einzelessays veröffentlichter Abhandlungen, die dann von ihrem Autor wegen ihrer inneren, zur Sammlung innerhalb eines gemeinsamen Rahmens drängenden Verwandtschaft in

ein Werk zusammengezogen, einheitlich überarbeitet, durch neu hinzugekommene Kapitel erweitert, ergänzt, ausgebaut und schließlich in Buchform herausgegeben wurden, vereinigt dieses stoff- und inhaltsreiche Buch die Ergebnisse der eifrigen, gewissenhaften Studien seines Schöpfers auf musikethnographischem, folkloristischem, anthropologischem, biologischem usw. Gebiete, gruppiert die durch sie gewonnenen Tatsachen und Phänomenkomplexe nach ihrer inneren Wesensverwandtschaft und gelangt so an der Hand des so gruppierten und geordneten Materials und unter gründlichen, gewissenhaften Auseinandersetzungen mit Darwins und Herbert Spencers Theorien vom Ursprung der Musik zur Aufstellung einer eigenen, neuen, durchaus selbständigen Theorie, die — im Gegensatz zu den Erklärungsversuchen seiner Vorgänger auf diesem Gebiete — im Rhythmus die Urwurzel und den Quell aller Entwicklung der Musik erblickt. Wallaschek hat hiermit ein Prinzip für die Erklärung der Musikentwicklung herangezogen und vorweggenommen, das infolge seiner unleugbaren Eignung zur ausreichenden Erklärung wenigstens eines beträchtlichen Teiles der musikentwicklungsgeschichtlichen Phänomene nie seinen Wert verlieren wird, so berechtigt gewiß auch die von mancher Seite (so vor allem die von Stumpf) erhobenen Einwände gegen die Theorie als Ganzes sind. Es ist denn auch sehr bezeichnend, daß dieses selbe Prinzip, dessen Bedeutung für die musikalische Entwicklungsgeschichte Wallaschek schon vor einem Vierteljahrhundert mit feinem Taktgefühl und dem richtigen Instinkte eines für das tiefste Wesen der Musik empfänglichen Gemüts erkannt und zur Erklärung der Musikentwicklung herangezogen hatte, mehr als 10 Jahre später von einem anderen Denker und Forscher, nämlich Karl Bücher in seinem Werke »Arbeit und Rhythmus«, von neuem aufgegriffen und weitergeführt werden konnte, allerdings mit unvergleichlich größerer Einseitigkeit. Gewiß ist schon in Wallascheks Gedankengängen der eine oder andere Punkt seiner Beweisführung nicht ganz von dem Vorwurfe einer gewissen einseitigen Betonung nur des rhythmischen Prinzips freizusprechen, und gewiß ist durch die seither rasch angewachsene Forscherarbeit der vergleichenden Musikwissenschaft der letzten beiden Jahrzehnte mit ihrer früher ungeahnten Ausdehnung und Erweiterung des musikwissenschaftlichen Horizontes und ihrer gesteigerten Ausbildung der Untersuchungsmethoden und -technik das eine oder andere Detail überholt worden und veraltet. Aber das ist ja eben — Gott sei Dank! — das Wesen und Geschick aller wissenschaftlichen Forschungsarbeit überhaupt, daß die Arbeit der Vorgänger durch die ihrer Nachfolger ergänzt, Irrtümer berichtigt und einseitige Folgerungen durch Vergleichung mit kritischen Gegenstimmen auf das richtige Maß zurückgeführt werden, und gerade, je selbständiger, origineller und kraftvoller eine Persönlichkeit eine eigene Anschauung, einen eigenen Standpunkt vertritt, um so leichter wird sie an die Möglichkeit solcher einseitigen Stellungnahme heranstreifen. So hat denn auch Wallaschek bei den ersten Forschern auf dem Gebiete der vergleichenden Musikwissenschaft: einem Riemann, Stumpf und anderen — bei aller kritischen Stellungnahme sowie unparteiischen, objektiven Untersuchung seines Forschungsganges und seiner Ergebnisse seitens dieser Gelehrten — durchwegs nur ehrliche Hochachtung gefunden.

Neben diesem eben besprochenen Hauptwerke und seinen psychologischen, ästhetischen usw. Abhandlungen, zu denen sich auch eine von juristischer Seite äußerst anerkennend und dankbar aufgenommene »Rechtsphilosophie« gesellte, hat Wallaschek aber auch das Feld rein musikhistorischer Tätigkeit mit Erfolg bebaut und die Musikgeschichte um ein wertvolles Werk bereichert: seine Geschichte der Wiener Hofoper (in: »Die Theater Wiens«, IV. Bd.: Das k. k. Hofoperntheater, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909), — ein Buch, in dem die Früchte

dreijähriger mühsamer Arbeit, langwierigen Quellenstudiums und unverdrossenen, gewissenhaften, kritischen Sammelns sehr reichen biographischen und statistischen Materials niedergelegt sind. Wenn ich diesen wertvollen Band, der hinsichtlich seiner räumlichen Ausdehnung unter den Büchern Wallascheks einen hervorragenden, wenn nicht den ersten Rang einnimmt, dennoch nicht als das Hauptwerk Wallascheks ansehen möchte, so ist daran nicht die (schon durch die erschwerte Absatzmöglichkeit — bei der kostspieligen Ausstattung und dementsprechenden Preislage — bedingte) geringere Verbreitung und Bekanntheit dieses Buches schuld, sondern die unleugbare Tatsache, daß es Wallaschek eben doch nicht auf seinem eigentlichen Gebiete — dem vergleichend musikwissenschaftlichen, beziehungsweise psychologischen, ästhetischen und musikethnographischen Gebiete — und mit den gerade für ihn charakteristischen Umrissen seiner Forscherphysiognomie zeigt.

Hand in Hand mit seiner im vorstehenden flüchtig skizzierten wissenschaftlich-publizistischen Tätigkeit ging die als akademischer Lehrer. Nach seiner Rückkehr aus England hatte Wallaschek sich 1896 an der Wiener Universität für Musikwissenschaft, Psychologie und Ästhetik der Tonkunst habilitiert und übte dieses Lehramt, nachdem er vor mehreren Jahren das Extraordinariat erlangt hatte, bis zu seinem Tode aus. Dieselben Richtlinien, die ihn bei seiner publizistischen Tätigkeit leiteten, verfolgte er auch in seiner akademischen Lehrtätigkeit: sowie er dort in fast planmäßiger Folgerichtigkeit Schritt für Schritt ein Fach nach dem andern: Ethnographie, Anthropologie, Biologie, Psychologie, Psychopathologie usw. in den Gesichtskreis seiner Forschungen heranzog und diesen so zum Umfang der vergleichenden Musikwissenschaft erweiterte, so verwertete er auch in seinen Vorlesungen den weiten Kreis des reichen ihm zur Verfügung stehenden Wissens- und Erfahrungsschatzes auf den verschiedensten von ihm beherrschten Gebieten in seinem vollen Umfange. So bewegten sich denn seine Vorlesungen bald auf dem Boden der Musikgeschichte, bald dem der Tonpsychologie oder Ästhetik, bald auf dem der sie alle zusammenfassenden vergleichenden und systematischen Kunstwissenschaft: neben Kollegien über »Goethes Kunstphilosophie«, »Nietzsches Musikästhetik« und anderen finden wir solche über »Die Geschichte der Oper«, über »Das Musikdrama Richard Wagners« und dergleichen einerseits, über »Psychologie und Pathologie der musikalischen Vorstellung« usw. anderseits. Wie großzügig er seine Aufgabe auffaßte und mit welch weitem, scharfem Blicke er alle Richtungen erspähte, nach welchen ein Ausbau der vergleichenden Musikwissenschaft und eine Vertiefung der Forschungen beziehungsweise eine Erweiterung des Gesichtskreises möglich sei, zeigt unter anderem am besten das lebhafte Interesse, das Wallaschek phonetischen Problemen entgegenbrachte, und der rege persönliche und wissenschaftliche Kontakt, in dem er mit der »Gesellschaft für experimentelle Phonetik« stand, deren Vizepräsident er war und deren Sitzungen er nicht bloß als langjähriges, sich eifrig an Referaten und Diskussionen beteiligendes Mitglied bis zu seinem Tode besuchte, sondern deren Verhandlungsprogramm er zu wiederholten Malen auch durch eigene Vorträge über diesem Gebiete angehörige Themen bereicherte. Auch das von ihm in den letzten Jahren seiner Wirksamkeit bekleidete Lehramt für Redekunst und die Leitung des öffentlichen Instituts der Wiener Universität für Redeübungen sind solche Zweige seiner sich auf alle Gebiete des Zusammenhanges von Sprache und Musik erstreckenden allumfassenden Lehrtätigkeit, — einer Tätigkeit, die ihrerseits wieder befruchtend und anregend auf seine wissenschaftlich-publizistische Tätigkeit zurückwirkte, wie denn unter anderem seinen Forschungen in dem letzterwähnten Fache sein hochinteressantes Buch »Psychologie und Technik der Rede« (Leipzig, Joh. Ambros. Barth) seine Entstehung zu verdanken hat.

Neben seiner wissenschaftlich-publizistischen und akademischen Lehrtätigkeit wirkte, wie schon oben erwähnt, Wallaschek in den Jahren 1900—1902 auch als Lehrer der Ästhetik am Wiener Konservatorium und in einer darauffolgenden Reihe von Jahren als Musikreferent an der »Zeit«. Den aus diesem Arbeitsfelde ihm erwachsenen Anregungen und darauf gesammelten Erfahrungen verdankt der Aufsatz: »Das ästhetische Urteil und die Tageskritik« (Jahrbuch Peters 1904) seine Entstehung. Wenn Wallaschek sich später von dieser Wirkenssphäre aus innerem Antrieb heraus zurückzog, so ist dies für ihn recht bezeichnend, da es mit dem tiefsten Grundwesen seines Charakters zusammenhängt: einer so durchaus stillen und in sich gekehrten Natur wie der seinen konnte das Leben und Treiben bei der Tagespresse auf die Dauer nicht behagen. Auch lag es nicht in seiner Art, aus dem Bedürfnis des Moments oder redaktionell-raumökonomischen Rücksichten und dergleichen, wie es eben die Mitarbeit bei der Presse erheischt, zu schreiben und seine Feder in den Frondienst des Tages zu stellen: seiner beschaulichen, ruhig vornehmen Gelehrtennatur war es vielmehr — um sich auf die Dauer wohl fühlen zu können — Bedürfnis, nur aus innerem Drange heraus seine Gedanken zu gestalten, sie von innen her reifen zu lassen und in Muße eine gute Stunde abzuwarten, wo die volle, reife Frucht gleichsam von selbst ihrem Züchter in den Schoß fällt; sie sich vom Erfordernis des Augenblickes oder gar von Rücksichten auf andere Momente diktieren zu lassen, wie dies das Wirken in der Presse fast unvermeidlich von selbst mit sich bringt, war seiner unabhängigen und streng sachlich denkenden Natur ein unerträglicher Zwang, dem auf die Dauer sich zu fügen nicht in seinem Wesen lag.

Und hiermit sind wir bei dem letzten Punkte unserer Betrachtung angelangt: der Charakteristik des Dahingeschiedenen als Menschen. Wenn ich es versuchen soll, jene Eigenschaften in Kürze anzuführen, welche mir die Grundzüge von Wallascheks Charakter zu sein schienen, so glaube ich, sie in die Worte zusammenfassen zu dürfen: eine bis zur Verschlossenheit gesteigerte Bescheidenheit und Zurückhaltung, eine bis zur absoluten Abneigung gegen jede volltönende Phrase gesteigerte Schlichtheit und eine mit reinster Seelengüte, selbstlosestem Wohlwollen und Entgegenkommen gepaarte unbedingte Sachlichkeit, Duldsamkeit und Ehrlichkeit der Gesinnung, — eine ruhige Gelassenheit, die auch die entgegengesetztesten Meinungen zu Worte kommen ließ und die Berechtigung ihres Standpunktes zu erfassen ehrlich bemüht war, anderseits aber doch auch jeden die Sachlage trübenden oder den wesentlichen Grundkern der Angelegenheit verwischenden Kompromiß mit männlicher Sicherheit und Festigkeit entschieden zurückwies. Wallaschek war keine Kampfnatur, und ebensowenig lag es auch in seiner Art, durch den Anschluß an Parteien, von der Verbindung mit einflußreichen Fraktionen, für sich etwas erreichen zu wollen; dazu war seine Natur viel zu selbständig. So wie er sich selbständig seine eigenen Meinungen bildete und sie sich nicht von den in den Strömungen des Tages gerade oben auf treibenden Schätzungen diktieren ließ, bei der Bildung seines Urteils vielmehr auf derartige »kunstpolitische« Konstellationen nicht die leiseste Rücksicht nahm, so vertrat er die einmal gefaßte Überzeugung auch fest, ehrlich, offen und mannhaft, ohne dabei ängstlich nach rechts oder links zu schielen, ob er es sich nur ja auch nicht mit dieser oder jener momentan einflußreichen Fraktion verderbe. Dieses — bei allem taktvollen Maß- und Zurückhalten — doch stets im gegebenen notwendigen Momente erfolgende Eintreten für das, was er für recht und billig hielt, ist ihm um so höher anzurechnen, wenn man weiß, welch schwere Überwindung seiner tiefinnersten Instinkte es ihn kosten mußte, einmal aus sich herauszutreten. Denn — und hier komme ich auf das oben Er-

wähnte zurück —: den tiefsten und innersten Grund seines Wesens bildete eine bis zur förmlichen Scheu gesteigerte Bescheidenheit. Man konnte jahrelang mit ihm bekannt sein und sich seines herzlichsten Wohlwollens und vollsten Vertrauens erfreuen und doch nie auch nur ein Wort von ihm vernommen haben, das von ihm selbst oder von dem, was ihn erfüllte, was ihm nahestand, was ihn innerlich beschäftigte, etwas verraten hätte. Diese Verschlossenheit, fast möchte ich sagen: (innerliche) Unzugänglichkeit — in Wirklichkeit ein Ausfluß seiner geradezu rührenden Bescheidenheit und (wenn der Ausdruck nicht gar zu pathetisch klänge!) intellektuellen Keuschheit —, die er dem Freund wie dem nächsten Blutsverwandten, dem einzigen Bruder, gegenüber in gleicher Weise bewahrte, konnte Fernerstehende, die diesen charakteristischen Grundzug seines Wesens nicht näher kannten, möglicherweise leicht dazu führen, für einen gewissen Grad von Oberflächlichkeit oder für Mangel an Tiefe zu nehmen, was in Wahrheit nur Bescheidenheit und die Scheu, sich und die eigenen Angelegenheiten auf dem Präsentierteller darzubieten, vielleicht auch eine gewisse Bequemlichkeit: sich aus der gelassenen Ruhe des In-sich-selbst-abgeschlossen-Seins, sei es auch nur für einige Minuten, für die kurze Dauer eines Gesprächs, nicht herauslocken zu lassen, war. Worauf es ihm ankam, das war einzig und allein der Gedanke, und dieser in der denkbar schlichtesten, einfachsten, kürzesten und prägnantesten Ausdrucksform; alles andere, alles schmückende, aufputzende, rhetorische, schöngeistige Floskelbeiwerk, war ihm, wo er solchem begegnete, eine lästige, störende Zutat, die er mit milder Ironie abfertigte. Übrigens bedurfte es schon einer besonderen Diskrepanz zwischen Anspruch und wirklichem Wert einer wissenschaftlichen Leistung, um ihm eine gänzlich ablehnende Stellungnahme abzunötigen; denn ein so durchaus wohlwollender, grundgütiger und duldsamer Charakter wie der seine konnte nicht anders als jeder, auch der ihm wesensfremdesten und entgegengesetztesten Erscheinung mit höchster Objektivität, Sachlichkeit und größter Bereitwilligkeit, alles Berechtigte und Wertvolle daran neid- und rückhaltslos anzuerkennen, entgegenkommen. So hatte er auch für fremde Meinungen und Standpunkte, auch wenn sie im Gegensatze zu seinen eigenen standen, ja diese selbst kritisierten oder gar negierten, wenn sie nur von ehrlicher Sachlichkeit getragen waren und wissenschaftlichen Ansprüchen genügten, stets nur aufrichtige Hochachtung und ruhige Objektivität, ohne die leiseste Spur persönlicher Empfindlichkeit oder kleinlicher Gereiztheit. In dieser Hinsicht war er so recht der Typus des gutmütigen, liebenswürdigen und gemütlichen Altösterreichers, des lieben, seelensguten Menschen und makellos lauteren, intakten Charakters, — ein Typus, mit dem er vielleicht auch noch einen anderen echt altösterreichischen, speziell wienerischen Grundzug gemeinsam hatte, von dem man ihn — wenigstens wie mir scheint — nicht ganz freisprechen kann: den einer gewissen Neigung oder Anlage zur Bequemlichkeit eines »*laisser aller, laisser faire*«, einer liebenswürdigen, gutmütigen und gemütlichen Gelassenheit, die, um nicht aus der behaglichen Ruhe ihres Gleichgewichtszustandes aufgestört zu werden, lieber die Augen schließt und schweigt, wo der kernigere und markigere Norddeutsche mit einem energischen »Himmeldonnerwetter!« dazwischenfährt. Wieviel freilich von dieser Passivität nur als die Folge und Begleiterscheinung stiller Resigniertheit und Zermürbung infolge getäuschter Hoffnungen, vernichteter Pläne und immer wieder neu eintretender Hindernisse zu deuten sein mag, ist allerdings eine ganz andere Frage, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann; nur die eine betrübliche Tatsache wenigstens steht fest: daß dieser hochbegabte, selbständige, bedeutende Gelehrte und vornehme, gütige, lautere Charakter jahrzehntelang rang und arbeitete, ohne jene äußerliche Anerkennung in Rang und Stellung zu finden,

die ihm nach seinen Leistungen, seinem reichen Wissen und Können längst gebührt hätte. Um so dankbarer ist daher das hohe moralische wie wissenschaftlich-sachliche Verdienst zu begrüßen, das sich die Mitglieder des Professorenkollegiums der philosophischen Fakultät der Universität Wien — und unter diesen wieder vor allem einige ebenso als Gelehrte wie vornehme Charaktere hervorragende Männer der Wissenschaft, die sich mit besonderer Energie und Tatkraft für den Verewigten einsetzten — um ihn erwarben, indem sie ihm zu seinem Rechte verhalfen und so einen vornehmen Akt reinster Gerechtigkeit vollzogen. Es ist tieftraurig, daß es dem Dahingeschiedenen von einem grausamen Geschick nur so kurze Zeit vergönnt wurde, sich dieses seines so spät und mit solchen Hindernissen errungenen Erfolges zu erfreuen und seine Früchte zu genießen. Einem schweren, tückischen Leiden, das den Armen schon über zwei Jahre quälte und schon vor mehr als Jahresfrist eine Operation nötig machte, gesellte sich noch ein zweites hinzu, deren vereintem Angriffe seine geschwächte und gebrochene Lebenskraft schließlich erlag. So ist er von uns geschieden, und wenn es für uns, die wir die ganze Größe dieses schweren, unersetzlichen Verlustes zu ermessen imstande sind, einen Trost geben kann, so muß es wohl der sein: daß, wenn auch der vornehme, gütige, wohlwollende Mensch und milde, reine, lautere Charakter uns für immer entrissen ist, doch wenigstens noch der Gelehrte unter uns fortwirkt und fortleben wird, insofern er uns in seinen Werken ein kostbares Vermächtnis und damit einen letzten Nachglanz seiner so milden, reinen Persönlichkeit hinterlassen hat. Und wenn es endlich dem Schreiber dieser Zeilen vergönnt sein möge, am Schlusse dieser dem Andenken seines ehemaligen Lehrers gewidmeten Betrachtung seinen eigenen Gefühlen und Stimmungen Ausdruck verleihen zu dürfen, so sind es die der tiefsten, innigsten Dankbarkeit und der aufrichtigsten, unauslöschlichsten Verehrung, — für den Menschen wie für den Gelehrten, dessen Andenken für sein ganzes weiteres Leben stets wie ein Heiligtum von ihm hochgehalten werden wird. Sollte es ihm gelungen sein, auch nur einige ganz blasse, flüchtige, skizzenhafte Umrisse von dem Bilde Wallascheks, wie es ihm selber vor der Seele steht, dem Leser dieser Zeilen vor Augen zu führen und diesem wenigstens eine ganz schwache Andeutung von dem Wesen des Verewigten zu geben, so würde er sich darüber aufrichtig glücklich fühlen, in dem Bewußtsein: das Angedenken eines grundgütigen, vornehmen, milden und makellos lauteren Charakters sowie durchaus selbständigen, eigenartigen und verdienstvollen Gelehrten einem weiteren Kreise zugänglich gemacht und näher gebracht zu haben.

Wien. Robert Lach.

Zur Erinnerung an Moriz Hoernes.

Kurz vor Abschluß dieses Heftes trifft die schmerzliche Nachricht ein, daß der Professor der prähistorischen Archäologie an der Wiener Universität Moriz Hoernes im 66. Lebensjahr verstorben ist. Die Kürze der Zeit würde eine Darstellung seiner Verdienste um die allgemeine Kunstwissenschaft nicht gestatten; sie ist aber auch sachlich nicht mehr vonnöten, da Emil Utitz in seiner Besprechung des Hoernesschen Hauptwerkes (in diesem Bande S. 245—252) die Lebensarbeit des Dahingeschiedenen gewürdigt hat. Mir bleibt nur übrig auszusprechen, daß unsere Bestrebungen in Hoernes einen aufrichtigen und tatkräftigen Freund besessen hatten. Hoernes war am Berliner Kongreß hervorragend beteiligt gewesen; er hatte mit

Wallaschek und einigen anderen Gelehrten die Vorbereitung des Wiener Kongresses in die Hand genommen; als ich ihn zum letzten Male sprach — es war im Oktober 1916 —, hielt er an der Hoffnung fest, daß in absehbarer Zeit eine zweite Tagung möglich würde, war jedoch in bezug auf den Ort zweifelhaft geworden. Mir schien und scheint es, daß wohl noch Jahre vergehen müssen, bis ein neuer Kongreß — in welcher Form immer — sich verwirklichen lassen wird.

Den ausgezeichneten Gelehrten wird unsere Wissenschaft nicht vergessen; des prachtvollen, zuverlässigen, ritterlichen Menschen werden alle, die ihm nähertreten durften, für die Zeit ihres Lebens mit Herzlichkeit gedenken.

Berlin. Max Dessoir.

Die Frage des Selbstzweckes.

Von

Erich Major.

Immer wieder ist die Behauptung zu hören, die wesentliche Eigenschaft des Kunstwerkes sei, daß es um seiner selbst willen erzeugt werde und keinen anderen praktischen Sinn habe. Ist jedoch der Selbstzweck irgendwie bestimmend für Wert oder Unwert einer Handlung? Selbstzweck bedeutet, daß der Handelnde gleichsam die Folgen seiner Tätigkeit vergißt und vollständig und restlos in ihr aufgeht. Damit ist jedoch über die Eigenschaft der Handlung selbst noch gar nichts gesagt. Gewiß, das Gute mag besser werden, wenn wir es um seiner selbst willen betreiben. Ebenso wird jedoch auch das Böse um so böser, wenn es Selbstzweck wird und in sich selbst Genüge findet. Im allgemeinen läßt sich sogar behaupten, daß das Vergessen des Zweckes eher gefährlich als nützlich ist. Dem Geizhals ist das Aufhäufen von Geldstücken Selbstzweck. Er denkt an keine praktische Möglichkeit der Verwendung. Er kümmert sich um nichts anderes als darum, wie er möglichst viel Münzen aufzustapeln imstande sei. Der Bureaukrat schreibt um des Schreibens willen. Er fühlt förmliche Befriedigung darüber, daß alles möglichst in steifen Formen geschehe, und er genießt, wie es bei Molière und Racine dargestellt wurde, die Tätigkeit der richterlichen Entscheidung als solche, mag sie auch noch so sehr mit dem praktischen Sinne seines Vorgehens in Widerspruch kommen. Alle Laster entstehen dadurch, daß Tätigkeiten um ihrer selbst willen getrieben werden, die sonst ihre Bestimmung im menschlichen Charakter haben. Der Trinker trinkt nicht, um den Durst zu löschen, sondern um des Trinkens willen. Der Vielfraß verzehrt nicht, um den Hunger zu lindern, sondern aus der blinden Tätigkeit heraus, die ihre Richtung vergißt und innerhalb des Organismus zu einer autonomen Macht geworden ist.

Es zeigt sich somit, daß mit dem Worte Selbstzweck noch gar nichts über Wert oder Unwert einer Tätigkeit gesagt ist und daß jede Wissenschaft, die diesen Begriff in den Mittelpunkt stellt, die Möglichkeit verliert, zum eigentlichen Wesen der von ihr besprochenen Handlungen zu kommen.

Was bedeutet Selbstzweck? Wir haben zwei Kräfte in den menschlichen Tätigkeiten zu finden geglaubt: Funktionslust und Ökonomie[1]. Der Organismus

---

[1]) Siehe Erich Major: Die Quellen des künstlerischen Schaffens, Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

hat, wie schon Plato hervorhebt, eine innewohnende Lust, sich zu bewegen, die Spannungen zu entladen und jedem Glied Gelegenheit zu geben, seine Kräfte zu steigern.

Diese Selbststeigerung ist primitiv überall sichtbar, wo lebendige Kräfte sich in eine bestimmte Tätigkeit ergießen. Denn die Hemmung, die sich äußerlich entgegenstellt, wirkt sofort auch auf das Innere und anderseits befeuert und erheischt jeder Erfolg die Fähigkeit der Fortsetzung. Der Wille bedarf der Selbststeigerung durch das Gelingen, wenn er nicht versagen und verarmen soll, und er gleicht in diesem Falle dem Schneeballen oder einer Lawine, die sich im Falle vergrößern und alles mit sich fortreißen.

Die gelungene Bewegung erhöht zugleich den Antrieb, in dieselbe Richtung immer heftiger vorzudringen und das gewonnene Terrain des Willens zu erweitern.

Diesem Element steht jedoch die von Mach und Avenarius hervorgehobene Ökonomie entgegen, die Sparsamkeit innerhalb der Funktion, welche die Bewegungen regelt und sie dazu führt, das Gesetz des kleinsten Widerstandes zu suchen und durch Bewußtheit immer mehr zu vertiefen. Betrachtet man den Begriff des Selbstzweckes innerhalb dieser beiden Faktoren, so ist folgendes zu bemerken: der Selbstzweck bedeutet, daß die Funktionslust die Ökonomie überwiegt. Ein Nero ist die lebendig gewordene Funktionslust und Selbststeigerung der Grausamkeit, ein Caliban, ein Thersites die personifizierte Funktionslust des Schwätzens und der bösartigen Verleumdung. Alle unsere Handlungen gehen ja vom Unwillkürlichen zum Unwillkürlichen zurück und werden in ihrer größten Vollendung der anfänglichen Gestaltung ähnlich. Zuerst wird beispielsweise der unartikulierte Laut in primitiver Funktionslust ausgestoßen. Dann ruft die Bewußtheit Ökonomie und Zwecksetzung hervor. Dann jedoch ist wieder der Weg zur Unwillkürlichkeit geöffnet. Das Wort, um bei diesem Beispiele zu bleiben, entwickelt sich immer freier, die Freude am Redefluß begeistert den Sprecher und so kommt das Schwelgen in dieser Fähigkeit, in dem beinahe sinnlosen Ausströmen des Wortes, das den Rhapsoden kennzeichnet. Der Selbstzweck ist also beim Primitiven wie beim Raffinierten, beim Säugling wie beim Schwätzer die Freude an der Tätigkeit selbst, an der Gymnastik des Organs, das, beinahe maschinell wirkend, sich seiner Spannungen ohne Bedenklichkeit entledigt. Denn die Funktionslust ist immer aufs stärkste mit dem Element des Unbewußten verbunden. Der Schrei des Kindes und der träumerische »Halbunsinn«, den Goethe in der reinen Funktionslust des Dichtens im Harze niederschrieb, beides ist nicht zu denken, ohne den Rausch, der das Bewußte verdrängt und die Organe zur erleichterten Beschwingtheit aufpeitscht. Wo jedoch Ökonomie ist, dort ist auch mit Ausnahme der rein physiologischen Vorgänge Bewußtheit. Der Sparsame mißt seine Bewegung ab, er wird nie und nimmer etwas aus Selbstzweck tun, immerdar ist in ihm das Streben nach klarster Abgrenzung der Bestimmung und der Folgen seines Handelns. Wem die Sehnsucht in gewissem Maße Selbstzweck ist, wie Faust oder Tasso, der wird anderseits immerdar gegen die Ökonomie verstoßen, wird geistig, ja vielleicht im rein bürgerlichen Sinne des Wortes ein Verschwender sein und gerade durch den Mangel an Zwecksetzungen mit der Gesellschaft und mit den in diese Schranken Eingesponnenen zusammenstoßen.

Alle diese Worte »Selbstzweck«, »um seiner selbst willen«, sagen somit gar nichts über die Wesenheit dessen, was in dieser Art als Selbstzweck und um seiner selbst willen geschieht. Diese Ausdrücke bezeichnen nur eine Steigerung der Intensität, sie geben ein Funktionszeichen, ohne der Sache selbst näher zu kommen. Sie sagen uns, daß gewisse Bewußtseinsreihen, die über den Rahmen der betreffen-

den Tätigkeit hinausgehen, ausgeschaltet sind, und es ist somit im wesentlichen etwas Negatives, nicht etwas Positives, was sich hinter dieser Phrase verbirgt. Erst die Klarstellung des Wesens, etwa der ästhetischen oder ethischen Werte über den Begriff des Selbstzwecks hinaus kann die Möglichkeit geben, eine Wissenschaft der Ethik oder Ästhetik aufzubauen.

Es sei jedoch angenommen, daß dies bereits gelungen sei, daß man, vom Selbstzweck absehend, bereits gefunden habe, was den Kern der ethischen und ästhetischen Probleme ausmacht. Wie ist die Rolle des Selbstzwecks innerhalb dieser Kategorien? Folgende Betrachtung drängt sich in diesem Falle auf. Der Selbstzweck kann den Handlungen einen erhöhten Schwung und eine erhöhte Reinheit verleihen, er kann jedoch zu einer Gefahr werden, die das Schlechte noch verschlechtert und den Fehler noch empfindlicher gestaltet. Denn immerdar muß die schärfste Nachprüfung durch Ökonomie und durch den Sinn für das Vernünftige und Zweckmäßige vorhergehen, um zu vermeiden, daß das »im Fehler Beharren« entstehe, das den Römern als das ärgste Gebrechen erschien. Wer z. B., während zu Hause die größte Not herrscht, für die Neger Strümpfe strickt, handelt sicher gegen die Ethik, trotzdem das Gute um des Guten willen geschieht. Wer das Gute um des Guten willen tut und nicht prüft, wem er es erweist und wie und wann er es erweist, wird leicht lächerlich und kann viel mehr Schaden zufügen als nützen. Er kann leicht in einen Fanatismus geraten, der, wie etwa bei Gregers Werle, zu abenteuerlichen Folgen führt. Das Vergessen der Zwecksetzungen ist nur dann berechtigt, wenn vorher bereits durch Kritik und durch strenge Selbsterziehung die Möglichkeit des Verfehlens herabgemindert ist. Der Selbstzweck der Wahrhaftigkeit, der Güte, des Wohltuns und der Gerechtigkeit muß seine Grenzen darin finden, daß die wahllose und unbedachtsame, unökonomische Verwendung dieser Grundsätze zur Utopie und zur vollständigen Lebensvernichtung führt [1]).

Jeder ernster Gestimmte wird das Gute zwar um des Guten willen, aber doch mit der genauesten Zuchtwahl tun, die den Unwürdigen vom Würdigen trennt und daran denkt, welchen Zweck die Anwendung der Güte verfolgen soll. Er wird nicht nur in der Güte schwelgen, sondern auch Härte, ja Gewaltsamkeiten wird er anzuwenden verstehen, um den Zweck der Güte zu erreichen, nämlich den wahren und echten Nutzen dessen, der sie empfängt.

Dasselbe Gefahrenmoment durch den Selbstzweck findet sich im Ästhetischen.

Es ist ja auch das Merkmal des schlechten Künstlers zu schaffen, nur um zu schaffen und sich um keine Wirkung und keine innere Berechtigung des Geschaffenen zu kümmern. Der schlechte Dramatiker, der jährlich sein Drama liefert, braucht keineswegs aus Berechnung zu handeln. Er wird sicherlich oft von seiner eigenen Fähigkeit automatisch fortgetrieben, die Form, die ihm bequem ist, zu erfüllen und durch Geschicklichkeit eng begrenzten Ansprüchen zu genügen. Dem Dilettanten ist das Schaffen am allermeisten Selbstzweck. Er fühlt den Prozeß des geistigen Gebärens als solchen als Genuß und Erhebung, dies so sehr, daß er ganz auf den Zweck: vollendete Form und bedeutender Inhalt vergißt und in der Freude am Produzieren das Produkt selbst vernachlässigt. (Grillparzer hat in seinem armen Spielmann ein wunderbares Beispiel dieses rührenden Dilettantismus gegeben.) In

[1]) So entsteht Militarismus dann, wenn das Militärische, das der Verteidigung des Vaterlandes zu dienen hat, Selbstzweck wird; so entsteht die Karikatur des Parlamentarismus, wenn das Sprechen und Debattieren aus Freude an der Funktion selber betrieben wird.

der Selbstgenügsamkeit des Schaffens vergißt der Dilettant die Verewigung, er phantasiert und improvisiert (lauter Tätigkeiten des Selbstzwecks katexochen), er wühlt seine Verse auf das geduldige Papier, er läßt sich von den Tonmassen berauschen, aber er vermag es nicht, diese primitiven Sensationen zu beherrschen und niemals wird er den Ernst, die Energie und schon gar nicht die tragische Gewalt erringen, die dem echten Gestalten eignet. In ihm ist nur Selbststeigerung, ein geistiges Wassertreten gleichsam, wo Wellen aufgewühlt werden, ohne daß sich ein Rad bewegt und ohne daß die Anstrengung in Arbeitsleistung übergeht.

Selbstzweck ist in der Kunst insoferne, als das Kunstwerk auch abgesehen von praktischen oder moralischen Eigenschaften zur Geltung kommt. Selbstzweck ist ferner darin, als jede Begeisterung und jeder Fanatismus so geartet ist, daß er sich in gewissem Maße selbst genügt und die höchste Konzentration mit sich bringt. Aber innerhalb dieser Begeisterung bedarf es der schärfsten Differenzierung, damit der Künstler sich dessen bewußt werde, was ihm Selbstzweck sein darf und auf was sich seine Begeisterung entladen darf, damit es noch Kunst bleibe. Denn überall, im Ethischen wie im Politischen, wird der Fehler leichter durch die Widerstände von außen verbessert als in der Kunst, wo so leicht das Publikum in den Irrtum mitgenommen wird und das Minderwertige bevorzugt. Denn wir sehen, daß die Formen jener Kunst, die am wenigsten zu der Seele spricht, ja diese am allermeisten, sich der Zweckbestimmung zu entziehen suchen. Die Kunstformen des Impressionismus und des Kubismus rühmen sich förmlich der Zwecklosigkeit. Der Impressionist denkt an nichts anderes, als wie er ein Stück Leben einfangen und mit allen Vibrationen auf die Leinwand bringen könne. Der Kubist tut im wesentlichen dasselbe, wenn auch mit starker Stilisierung. Die unendliche Überschätzung der zweckfeindlichen Landschaftskunst ist ausführlich in meinem Buche über die Quellen des künstlerischen Schaffens besprochen worden. Ebenso ist es in der Musik, wo durch Debussy das uferlose Plätschern in Tonwellen als das Ideal der Kunstausübung bezeichnet wurde; ganz im Sinne der Schule von Ästhetikern, die den Gedanken verfechten, die Musik sei Selbstzweck, tönend bewegte Form ohne nähere Beziehung zu einem konkreten Inhalt. Ist dies jedoch die Wahrheit? Wie traurig und öde mutet uns heute das geckenhafte l'art pour l'art an, lebensfremd und in höherem Sinne des Wortes überflüssig das Sicherhitzen ohne deutlichen Grund, die Wirkung ohne Ursache, wie es Richard Wagner bezeichnet hat. In der Musik ist das Ideal mancher eine Art Choreographie des Tones, wenn der Ausdruck gestattet ist, innerhalb deren die »tönend bewegten Formen« baletthaft ihre Figuren beschreiben und erlebnislos kommen und verschwinden. . Der Geschmack des Volkes jedoch kann hier als Richtlinie gelten. Das Volk wird nie und nimmer die Musik als solche sich inniger zu eigen machen, wenn sie nicht in Beziehung zur Wirklichkeit und zum unmittelbaren seelischen Erleben gestellt wird. Die volkstümlich musikalischen Formen bleiben immerdar das Lied und die Oper, weil beide nicht nur den physiologischen Genuß harmonisch gestimmter Schallwellen geben, sondern für alle Sinne Befriedigung schaffen. Das Volk hat selbst bedeutende Werke der Kammermusik mit Achtung abgelehnt, wenn nicht irgend eine Inhaltsbeziehung sie ihr näher brachte. Beispiele des Gegenteils sind: das Forellenquintett von Schubert, das Kaiserquartett von Haydn, der Dankgesang eines Genesenden und die Melancholie von Beethoven, das ergreifende: Muß es sein? Es muß sein. Ebenso ist es bei den Sonaten und Symphonien. Immerdar werden jene bevorzugt, wo die Musik nicht nur Selbstzweck ist, sondern die Darstellung des Erlebnisses und der Leidenschaften bildet. Beispiele sind: die heroische Symphonie, die Schicksalssymphonie, die Jupitersymphonie, das Pastorale, die Appassionata, die pathetische

Sonate, die Mondscheinsonate, die schottische und rheinische Symphonie, um nur einige zu nennen. Das Volk stellt unweigerlich die berühmte Frage von Fontenelle: Sonate, que me veux tu? und das reine musikalische Wolkenschieben läßt es kalt und erweckt höchstens gleichgültige Achtung. Nicht umsonst wird auch der Koloratursänger und der Virtuose verhöhnt, dem die Technik als solche das wesentliche ist und der in den Äußerlichkeiten des Kunstbetriebes aufgeht.

Auch in der Lyrik sind die Formen der selbstgenießenden technischen Fähigkeit am gefährlichsten. Wie in der Musik, so kann sie auch hier eine Lust des Klanges entwickeln, die für die tiefere Empfindung verderblich ist. Wenn das Wie sich über das Was erhebt, so muß immerdar der Wert des Kunstwerkes leiden, und wenn wir sehen, wie die heutige erzählende Literatur Berge von Bänden häuft, mit dem Selbstzweck des Beschreibens spannender Vorgänge, die den Geist einschläfern, so fühlen wir die ganze Gefahr, die aus dieser Theorie hervorgeht. Nichts kann bedenklicher sein als das Verspinnen und Verwachsen mit einer aufreizenden Handlung, die Freude an einer Kunstform, die nur sich selber dient und gleichsam nur ein Kaleidoskop darstellt, wo die Kügelchen harmlos und ungefährlich ihren Weg laufen.

Nicht der Selbstzweck, und damit kehren wir zu der ersten prinzipiellen Frage zurück, ist das Merkmal des Kunstwerkes, nicht das freundliche Sicheinpuppen in eine Tätigkeit, mit dem kargen, negativen Ruhm, keinem anderen, keinem praktischen Zwecke zu dienen. Gibt es denn überhaupt eine Tätigkeit und ein Kunstwerk, das seinem Wesen nach vollständig Selbstzweck wäre? Ist die Selbstgenügsamkeit in ihrer Vollendung überhaupt möglich?

Jedes Kunstwerk stellt sich uns als eine verewigte, im toten Stoff festgeankerte Mitteilung dar. Das Kunstwerk will erzählen und es will durch die Erzählung Eindruck machen. Es will, wie Meumann in seinem System der Ästhetik so richtig sagt, im Aufnehmenden schattenhaft die Empfindungen wieder erwecken, die der Schöpfer selbst empfunden hat. Und zugleich will jedes Kunstwerk auf möglichst viele wirken und im Sinne jener Empfindungen, die sich von Mensch zu Mensch mitteilen. Jedes Gemälde möchte Götterbild sein, zu dem die Gläubigen wallfahrten, und jede Statue ist im Sinne des Schöpfers Denkmal, das der Gesamtheit zugehört. Selbstzweck ist die Entladung der gereinigten Leidenschaft, Selbstzweck die Übung der Kräfte, aber niemals ist ein Gesamtvorgang in sich selbst geschlossen, der so tausendfach in die Welt hinauszittert und sich immerdar an ihre Gesamtheit zu wenden hat. Freilich, dem Rezeptiven, dem faulen Genießer, dem Zergliederer der künstlerischen Freuden — ihnen kann es wesentlich erscheinen, daß das Schöne um des Schönen willen betrieben werden müsse, daß kein praktischer Sinn im Kunstwerk sein dürfe und was dergleichen Phrasen mehr herumflattern. Aber die kleinste Anstrengung des Denkens muß jedem sagen, daß der Selbstzweck im besten Fall das Akzessorium ist, niemals das Essentiale, daß es sich um eine Eigenschaft handelt, nicht um eine Wesenheit. Die moderne Ästhetik würde sicherlich einen mächtigen Fortschritt aufweisen, wenn sie sich von diesem Ableger der Kantischen Lehre befreien und sich an das Platonische Wort erinnern würde, nicht das Schöne selbst, sondern die Ausgeburt im Schönen der τόκος εν καλῷ sei das Wesentliche, nicht das selbstgenießende Schwärmen, sondern das tatkräftige liebevolle Wirken in Zeit und Ewigkeit.

Besprechungen.

Max Ettlinger, Die Ästhetik Martin Deutingers in ihrem Werden, Wesen und Wirken. Jos. Kösel'sche Buchh., Kempten.

Max Ettlinger sucht in seinem Buche die Aufmerksamkeit auf ein System der Ästhetik zu lenken, das bisher nicht die Beachtung gefunden hat, die ihm gebührt. Eduard von Hartmann ist der einzige namhafte Ästhetiker, der ihm eine eingehende, und, mit gewissen Vorbehalten, voll würdigende Beurteilung in seiner »Geschichte der Ästhetik seit Kant« zuteil werden läßt.

Die Eigenart und Erstmaligkeit des Deutingerschen Standpunkts beruht darauf daß er, als katholischer Theologe und Priester, es unternimmt seine Kunstlehre hineinzustellen in den Zusammenhang einer Philosophie, die fest verankert ist in den Prinzipien des Christentums, zwar nach katholischer, nicht aber nach streng scholastischer Auffassung. Ein zweites Merkmal seines Systems ist der wohl auch hier zum ersten Male unternommene Versuch, eine Kunstphilosophie zu begründen auf dem Studium und in enger Verbindung mit der Geschichte der Kunst. Deutinger erstrebt also die Vereinigung der empiristischen mit der idealistischen Methode, und betritt damit einen neuen Weg gegenüber den geistigen Einflüssen, die seine Studien und seinen Lebenskreis beherrschten.

Es waren die persönlichen Beziehungen des Schülers zu den von ihm hochverehrten Lehrern Baader, Schelling, Görres, und es war das Studium der Ästhetik Hegels, die den Grund bilden auf dem, in vielfacher Anlehnung zwar, doch ebenso sehr in selbständigem Anders- und Weiterdenken, sein eigenes System sich erhob.

Deutinger bekämpft den von Descartes erneuerten Dualismus von Innen- und Außenwelt, von Geist und Stoff; über diesem Doppelproblem steht ihm die Einheit des Lebens, die im letzten Grunde ruht in Gott und Gott ist Persönlichkeit. Das Prinzip der Persönlichkeit steht ihm als erstes Prinzip am Anfang alles Seins und in diesem Prinzip sind die Grundkräfte vereinigt, durch deren Entfaltung der Stoff der Welt bemeistert wird. In der menschlichen Persönlichkeit, deren Urgrund die göttliche ist, finden sich, gleichwertig, die Kräfte des Denkens, Könnens und Tuns. Die Grundlage aller drei Funktionen ist die menschlich-persönliche Dreieinigkeit von Leib, Seele und Geist.

Wie in gegenseitiger Durchdringung und eigenständiger Arbeit von Denken, Können und Tun die Freiheit der Persönlichkeit sich herausbildet aus der Unfreiheit des Gegebenen und des Stoffs, so ist im Geistigen das Prinzip gegeben, auf dem die Möglichkeit dieser Freiheit beruht, gegenüber der noch im Leiblichen und Sinnlichen gebundenen Triebkraft der Seele.

Auf dem Können beruht nun die künstlerische Tätigkeit des Menschen; es ist Bewegung von Innen nach Außen, Darstellung der inneren Anschauung im äußeren Bild, Objektivierung eines Subjektiven. Es ist die königliche, vollkommen selbständige Gewalt des Geistes, mittels deren er der äußeren Welt das Gepräge seines inneren Lebens aufdrückt; im Verein mit dem Denken wirkt es die Freiheit des Geistes gegenüber dem Stoff, die, im vollendeten Kunstwerk, die vollkommene Über-

einstimmung und Durchdringung von Form und Inhalt schafft. Hier darf man unter Denken allerdings um keinen Preis theoretische Erwägungen oder lehrhafte Nebenabsichten für das Kunstwerk verstehen.

Da die menschliche Persönlichkeit verankert ist in der göttlichen Persönlichkeit, so ergibt sich als letzter, umfassender Grund, aus dem alles echte Kunstschaffen hervorwächst, die göttliche Liebe. Alle Kunst nimmt daher ihren Ausgangspunkt vom Gottesdienst. So wie die Baukunst die erste Stufe der Kunsttätigkeit, so der Tempel das erste Gebilde der frei schaffenden menschlichen Kunst.

Dies ist die philosophische Grundlage, auf der Deutingers Kunstlehre sich erhebt, die zugleich eine reiche und umfassende Kunstgeschichte gibt. Ettlinger weist an ihrer Hand in lichtvoller Weise die weiten Ausblicke und die feinen Ergebnisse dieser Kunstlehre nach, ohne die Einseitigkeiten zu übersehen, die sich aus der ursprünglichen, traditionellen Festlegung des Ausgangspunkts aller Untersuchungen ebensowohl ergeben, wie aus den Einflüssen der Zeit und der damals führenden Geister seines Gebiets. Er verschweigt auch nicht, daß, bei ungeheurer Weite der Kenntnisse und großem Reichtum der Gesichtspunkte, doch Schwächen und Mängel an letzter Durcharbeit manchen Teilen des, durch den Tod früh abgeschlossenen, Gesamtwerks des bedeutenden Mannes anhaften.

Berlin. Margarete Calinich.

Paul Häberlin, Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Bern 1916. 8°. 32 S.

In einem Vortrag führt der Verfasser aus, daß Psychologie und Kunst das Arbeiten mit Symbolen als Gemeinsames haben. In der Psychologie bringen Bewegungen, Sprache, Mienen usw., d. h. verschiedene sinnliche Ausdrucksweisen, Übersinnliches zum Ausdruck. Die seelischen Wirklichkeiten werden also durch Symbole dargestellt.

Was der Künstler zum Ausdruck bringt, entströmt ihm in gleicher Weise wie ein Lachen, ein Seufzen und jede andere sinnliche Äußerung, die als Symbol zu fassen ist. Das Werk des Künstlers wird zu einer Äußerung seiner Seele, wie die Bewegungen und Mienen jedes anderen Menschen. Damit nun das Erleben des Künstlers zutage tritt, muß es materialisiert werden, und durch die »Materialisation« tritt eine Vergröberung ein, denn: »Unsere Äußerungen sind wie tastende Versuche gegenüber unseren Inhalten, wie ein lückenhaftes Mosaik. Darum vermögen sie selten ganz zu erlösen, was in uns als Spannung drängt, noch uns so mitzuteilen, wie unser Inneres sich geben möchte.« Eine Folge dieser Unvollkommenheit ist, daß Künstler, wie auch die übrigen Menschen, leicht mißverstanden werden.

Es muß ferner bemerkt werden, daß es dem Künstler weder auf das Objekt noch auf die Richtigkeit und Genauigkeit des Dargestellten ankommt. Der Künstler bringt nur sein Erlebnis zutage, er kopiert nicht, sondern er gestaltet; alle Kunstwerke sind deshalb persönlich und als Ausdruck des persönlichen Erlebnisses symbolisch. Aber der Satz läßt sich nicht einfach umkehren. Denn ob ein Symbol ein Kunstwerk sei, hängt von seinem Wert ab; das Moment des Wertes unterscheidet das Symbol in der Kunst vom Symbol in der Psychologie; die Psychologie als Wissenschaft stellt nur die Symbole fest, wertet sie aber nicht wie die Kunst. Jedes Symbol ist für die Psychologie interessant, während es die Kunst nur mit wertvollen Symbolen zu tun hat. Das Kunstwerk ist dasjenige Symbol, »welches als Symbol wertvoll ist«. Das Urteil über den Wert des Symbols wird als ästhetisches Urteil zum Unterschied vom ethischen Urteil bezeichnet: Das ethische Urteil mißt »ein Wesenhaftes an seiner eigenen Vollkommenheit«.

Es wird weiter der Begriff des Symbolwertes erläutert. Es handelt sich nicht um einen subjektiven, sondern um einen objektiven Wert. Ein objektiver Wert wird dahin definiert, daß er »überhaupt oder schlechthin ein Wert ist, unabhängig von jeder subjektiven Einschätzung. Ein objektiver Wert gilt an und für sich, und diese Geltung wird nicht beeinflußt davon, ob sie durch irgendwelches wertende Subjekt erkannt und anerkannt werde oder nicht«. Im Zusammenhang hiermit wird die Frage aufgeworfen, unter welchen Umständen die Schönheitsqualität und damit der ästhetische Wert einem Symbol zukommt. Zur Entscheidung dieser Frage dienen drei Gesichtspunkte. Unter den ersten fällt die Angemessenheit der Darstellung ihrer Aufgabe gegenüber. Hierzu gehört das technische Können. Der echte Künstler versteht darzustellen, was er möchte. Zum zweiten Gesichtspunkt rechnet Häberlin die »immanente Schönheit des Ausdrucks als solchen«. In allem Ausdruck herrscht ein Ideal, und je nachdem der Ausdruck diesem Ideal entspricht, gewinnt das Symbol die eben angeführte immanente Schönheit. Diese Schönheit, heißt es weiter, »ist in der Tat nichts anderes, als was man ‚Form' im eigentlichen und tiefsten Sinne nennt«. Das Merkmal solcher »Form« ist die »Harmonie«. Dasjenige, was die Form des Symbols ausmacht, wird mit Vornehmheit, Feinheit, Ruhe usw. bezeichnet. Die Fähigkeit des Künstlers, die ihm zur Darstellung der Form im Symbol verhilft, ist der Geschmack, der ihn dasjenige wählen läßt, was er zu sagen hat. Der rechte Geschmack ist aber keine Begabung des Individuums, sondern ein Gebot der Kunst, dessen Offenbarer der Künstler ist. — Zum dritten Gesichtspunkt gehört das Symbol eines bestimmten, persönlichen Erlebnisses, das von Häberlin als »Inhalt« des Kunstwerkes bezeichnet wird. Die Persönlichkeit des Künstlers kommt dabei zutage und je nach ihrer Bedeutsamkeit wird das Kunstwerk zum bedeutenden Werk.

Aus den drei angeführten Gesichtspunkten ergibt sich die Wirkung des Kunstwerkes, insofern nämlich, als die inneren Spannungen des Künstlers im Kunstwerk eine Lösung finden, und daher auch eine Entspannung des Genießenden bewirken. Das Kunstwerk erbaut uns und reinigt uns.

Berlin. Rosa Heine.

Max Eisler, Der Raum bei Jan Vermeer. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.) Wien und Leipzig 1916 im Verlag von F. Tempsky und G. Freytag. Lex.-Form. 90 S. mit 5 Tafeln und 38 Textabbildungen.

Diese sorgsam gearbeitete, gut geschriebene und vornehm ausgestattete Studie Max Eislers ist ein treffliches Zeichen für den gesunden Geist, der die Kunstgeschichte unserer Tage erfüllt. Das reiche und saubere Begriffsmaterial, der Sinn für prinzipielle Problematik gepaart mit der behutsamen Liebe für die Eigenart des Einzelfalles sind der erwünschte Niederschlag langwieriger und schwieriger methodischer Diskussionen, die allmählich im praktischen Betrieb der Forschung fruchtbar werden. Es kann nicht meine Aufgabe sein, die Richtigkeit der verschiedenen Ergebnisse Eislers nachzuprüfen, aber der Gesamteindruck offenbart eine strenge und besonnene Methodik, die sich nicht in Einseitigkeit festrennt, sondern die Tatsachen unter verschiedensten Aspekten spiegelt, wodurch sie hervortreten und gegenseitige sachliche Beziehungen gewinnen. Wird so Eislers Arbeit dem Vertreter der allgemeinen Kunstwissenschaft interessant, als Beispiel moderner kunstgeschichtlicher Behandlung eines bestimmten Teilproblems, liefert sie unmittelbar selbst einen bescheidenen Beitrag zu unserer Disziplin durch die Erörterung der Hildebrandschen

Kunsttheorie, der die Raumbildung Vermeers widerstreitet. Durch einige bezeichnende Sätze will ich diesen Gegensatz lediglich beleuchten: »Auch nach Hildebrand macht das Erkennen und Darstellen anschaulicher Formwerte das künstlerische Sehen und die künstlerische Arbeit aus, ist die Erhebung der anschaulichen Formwerte zu gesetzlicher Notwendigkeit das Ziel der künstlerischen Tätigkeit. Aber der näheren Interpretation dieser Sätze verweigert sich die vorliegende künstlerische Besonderheit. Dort lautet sie: Form- und Raumvorstellungen in Einklang bringen, aber auch die Funktionswerte der Erscheinungen der Einheit der Raumwerte unterordnen, sei die künstlerische Aufgabe; nur so werde ein funktioneller Organismus erreicht, der zugleich einen Raumorganismus darstellt. Und diesem Ziele diene die Ordnung von Qualitäten und Intensitäten, Farbe und Licht. Auf diesem Wege werde die im Kunstwerk vorliegende Fernbetrachtung als Ergebnis ein Produkt aus Licht und Farbe bieten und einen Formeindruck vermitteln, der eine »Einheitsauffassung im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes« zeige. Nichts widerlegt die normative Geltung dieser Satzungen sinnfälliger als die Kunst Vermeers. Sie bevorzugt die Nahsicht mit all ihren »Ungereimtheiten«, die sich in einem Ausdruck verschränken. Sie fußt auf der Inkongruenz von Linearstruktur und Malerei, Rechnung und Optik. Sie setzt Ornament und Tiefe, Fläche und Raum in eine funktionelle Verbindung. Sie geht gelegentlich so weit, daß der reelle Zusammenhang von Körperraum und Freiraum aufgehoben, d. h. negiert wird. Sie umfaßt das rationell Disparate durch die Kraft des Erlebens, durch die äußere und innere Impression. Sie gibt ihre Anschaulichkeit, ihre Klarheit, ihr Gesetz. Sie stellt der Raumexistenz, die Hildebrand meint, ihre eigene entgegen und steigert das Bedingte durch einen höchst persönlichen Willensakt zu unbedingter Wahrhaftigkeit, den sinnfälligen Ausschnitt zur absoluten Vorstellung, wieder nicht des Freiraums an sich, sondern seiner Vision im Temperament. Das bindende Gesetz, unter dem hier die Auswahl, Einordnung und Zusammenfassung vor sich ging, gab nicht der positive, ins Bildmäßige übertragene Raum, sondern jene rhythmische Bindung, in der wir letzten Endes das Notwendige des bildnerischen Prozesses und die Erklärung für die Einheit seiner Wirkungen gesehen und beschrieben haben.«

Rostock.

Emil Utitz.

Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden 14. bis zu ihrer Blüte im beginnenden 16. Jahrhundert. gr. 8°. 320 S. mit 250 Abbildungen.

Glasers Buch ist eines jener Werke, die man gern rückhaltlos anerkennen möchte; aber das kritische Gewissen erlaubt es nicht. Was für Glaser einnimmt, ist seine kluge, besonnene, ruhige Art, der sichere Geschmack in Wertung und Darstellung, die einsichtsvolle Handhabung einer gesunden Methode und die vollkommene Abwesenheit jeglicher Phrase. Das sind Vorzüge, die nicht häufig zusammentreffen: sie schaffen ein anständiges, über dem Durchschnitt stehendes Niveau; sie machen jedes Kapitel, fast jede Seite lesenswert. Der Leser erfährt viel, und viel Gutes; und so darf man dem Buch zahlreiche Leser wünschen.

Aber der Verfasser hat sich übernommen. Die Aufgabe, die er sich setzte, ist zu groß, zu schwierig. Sein Programm lautet: »Es sollte kein Handbuch entstehen und kein Nachschlagewerk. Nicht die Vollständigkeit im einzelnen war das Ziel, sondern der Zusammenhang des Ganzen. Und wie es die Kunst der Skizze ist, Hauptzüge zu betonen und minder Wichtiges zurückzudrängen, so kam es hier

darauf an, die großen Linien der Entwicklung zu zeichnen, ihre Hauptträger ins Licht zu stellen und Nebenerscheinungen zurückzudrängen, um die wesentlichen Züge eines farbenreichen Gemäldes in gedrängter Darstellung klar heraustreten zu lassen. Die Geschichte der deutschen Malerei ist reicher als andere an Sonderzügen örtlicher Prägung. Aber nicht jede Lokalschule durfte Berücksichtigung finden. Nicht alle Meister, deren Namen die Kunstforschung verzeichnet, konnten aufgenommen werden. Und nur an charakteristischen Proben war die Art eines Künstlers, sein Stil und seine Entwicklung zu umschreiben.« Das Programm ist tadellos. Um es zu erfüllen, hätte Glaser ein Gegenstück liefern müssen zu der — im gleichen Verlage erschienenen — klassischen Kunst von Heinrich Wölfflin. Diese Höhe hat er nicht erstiegen.

Zwei Gründe scheinen mir es wesentlich zu bedingen, daß jenes Ziel nicht erreicht wird. Vor allem die mangelnde sprachschöpferische Kraft der Bildbeschreibung. Glaser findet sehr selten die Zauberformel, die auf einmal die richtige Einstellung an die Hand gibt, den Wert des Bildwerkes ganz faßbar macht. Es ist ein Verdienst, daß er nicht den geringsten Versuch unternimmt zu schwindeln, also keinen Ozean von Worten ausschüttet mit mystisch schillernden Tiefen. Er bleibt immer beherrscht, sachlich. Aber vielleicht hat er sich selbst allzustraff die Zügel angelegt, denn seine sonstigen Arbeiten verraten einen Schuß »Künstlertum«, der hier fast ganz unterdrückt ist. Ob nun gewollte oder natürliche Disziplin hier herrscht, man muß sie dankbar anerkennen und kann doch schmerzlich vermissen jene letzte Sprachgestaltung, der die restlos glücklichen Formulierungen gelingen und die erst die wissenschaftliche Beweisführung zur Evidenz steigert. Aber auch auf die Methode einer eingehenden Bildanalyse hat Glaser verzichtet. Wie matt, wie eindruckslos bleibt etwa das, was er über die Darmstädter Madonna Holbeins zu sagen hat, gegenüber der ausführlichen und zwingenden Darlegung in Volls vergleichenden Gemäldestudien. Ich glaube, Glaser fühlte sich überall gehetzt, gedrückt von der Überfülle des Stoffes. So drängt und preßt er, und das einzelne wirkt sich nicht genügend aus. Und das ist der zweite Grund, warum bei Glaser Wollen und Leistung sich nicht decken. Die Materie ist in der Tat ungemein schwierig; zerklüftet; unübersichtlich; überreich und nach vielen Richtungen hin noch umstritten. So ist es begreiflich, wenn die Verbindungslinien häufig nicht deutlich hervortreten und der »Stoff« herrscht. Man hat oft das Gefühl, der Verfasser tastet von Schule zu Schule, von Generation zu Generation, und empfindet mehr das Neben- und Nacheinander als den sinnvollen Zusammenhang. Glaser will nicht konstruieren, Tatsachen vergewaltigen, kühne Hypothesen durch noch kühnere »stützen«. Das ist wieder anzuerkennen und bezeichnend für die Solidität der Arbeit. Aber es ist eben ein Verzicht, ein sich Bescheiden. Die volle Bewältigung des Materials kann doch nur von einem Standpunkte her gewonnen werden, der das Ganze so überschaut, daß das Einzelne von ihm aus seinen Stellenwert empfängt. Diese Gesamtschauung fehlt, oder sie dringt nicht durch. Aber es ist ein »gutes« Buch, das Glaser geschrieben hat; und ich bitte den Leser, ob der Einwände, die ich erheben mußte, nicht der Vorzüge zu vergessen, die ich bereitwillig und gern anerkannte.

Rostock. Emil Utitz.

Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Kurt Wolff, Verlag, Leipzig 1917, VIII und 205 S.

Georg Simmel stellt den, der seine Schriften und insbesondere dieses Rembrandtbuch zu besprechen hat, vor eine sehr schwierige Aufgabe. Verlangt man

von einer Kritik eine knappe Skizze des Inhalts und eine Prüfung der Grundgedanken auf ihren Wert, so würde die Kritik, die dies versuchen wollte, dem Werke Simmels sicher nicht gerecht. Die stillschweigende Voraussetzung — die jener Forderung bewußt oder unbewußt zugrunde liegt — ist, daß die betreffende Arbeit eine methodisch-wissenschaftliche Form hat: etwa systematisch Beobachtung auf Beobachtung türmt und dem gewonnenen Material ihre Schlüsse entnimmt oder von einer logisch begründbaren Prinzipalauffassung her die Welt deutet. Da kann man Methode und Ergebnisse aufdecken, weil sie in einer gewissen Weise ablösbar und heraushebbar sind aus der Fülle, in die sie hineingestellt sind, die sie trägt und emportreibt. Bei einem Kunstwerk ist ein derartiges Beginnen aussichtslos. Was man herausschält, ist nicht das Kunstwerk und vermittelt auch keine angemessene Vorstellung von ihm. Drei andere Wege sind da vielleicht gangbar: man kann eine geschickt gewählte »Kostprobe« bieten, etwa durch Abdruck eines Kapitels. Der geistige Atem, der das Werk durchweht, teilt sich dem Leser mit, der nun weiß, was er erwarten darf. Man vermag auch der sehr schwierigen Unternehmung sich zu unterziehen, eine künstlerische Umsetzung und Umlagerung vorzunehmen: der Eindruck wird in suggestiven, treffenden Worten geschildert und damit das Tor geöffnet, das zu seinem Erleben führt. Und endlich kann man eine Beschreibung versuchen, die aber keine Inhaltsangabe sein darf, sondern Ganzheit der Gestaltung deutet, die individuelle Notwendigkeit dieses Seins. Dies wären auch die Wege, dem Werke Simmels in einer »Besprechung« sich zu nähern. Und ich muß rechtfertigen, warum ich jene Angleichung ans Kunstwerk vollziehe und warum ich in dieser Besprechung keinen der drei Wege selbst einschlage.

Schon ein ganz äußerlicher Umstand legt die Vermutung nahe, das Buch stehe in Beziehung zum Gedanken- und Gefühlskreise einer bestimmten Kunstrichtung, des Expressionismus: der Verlag Kurt Wolff als Sammelplatz dieser neuen Bewegung. Und in der Tat ist der Simmelsche Rembrandt die beste Werbeschrift, die der Expressionismus sich nur wünschen kann: Geist von seinem Geiste. Dieser Zusammenhang Simmels mit dem Expressionismus ist bereits früher Hermann Bahr aufgefallen, der in derlei Dingen ungemein hellsichtig ist. Simmel liebt es, die Philosophen als höchste Typen bestimmter Formen der Geistigkeit aufzufassen; so wird er sich wohl nicht mißverstanden fühlen, wenn wir geradezu bewundernd anerkennen, daß er selbst einen derartigen Typus darstellt. Seine Schriften gleichen Flußbahnen, in die das Wasser seiner Persönlichkeit einströmt. Verwegenste Schauungen — deren tiefe Wahrheit man überrascht erkennt oder dunkel ahnend fühlt — gleiten vorüber. Und wenn man irgendwo von einem Übersprudeln voll Anregungen spricht, so gilt das in höchstem Maße von Simmel. Grelle Blitze durchleuchten die Nacht. Aber ihr Licht dient nicht dazu, eine gleichmäßige und stetige Helle auszubreiten, sondern es zerreißt das Dunkel hier und dort, und das Erinnern an den Blitz bleibt im wiederkehrenden Schwarz der Nacht. Die reine Wissenschaft hat immer den Charakter von Lampenlicht; Simmel Finsternis und Glanz des Lebens. Ausgangspunkt ist ihm »jenes primäre Erlebnis des Kunstwerks, von dem dessen philosophische Weiterführungen genährt werden.« Dieses »ist nicht mit objektiver Eindeutigkeit festzulegen; es bleibt, soviel Theoretisches auch von ihm ausgehen mag, in der Form der Tatsache und ist der Theorie unzugängig — zwar nicht von zufälliger Willkür bestimmt, aber von einer immerhin individuellen Gerichtetheit, die die philosophischen Linien von ihm aus in mannigfaltigster Richtung verlaufen läßt. Von jeder Gruppe solcher Linien kann man beanspruchen, daß sie zu den letzten Entscheidungen führe, aber keine darf beanspruchen, zu den letzten zu führen«. »Daß die daran angesetzten philosophischen Richtlinien sich durchaus in

einem äußersten Punkte zu schneiden, sich also in ein philosophisches System einzuordnen hätten, ist ein monistisches Vorurteil, das dem — »viel mehr funktionellen als substantiellen — Wesen der Philosophie widerspricht.« Auf diese Weise könnten auch die abstrusesten Phantasien über Kunst emporwuchern, wenn es eben nicht Simmel wäre, dem sein Erlebnis in königlichem Reichtum nach allen Seiten hin auswächst, indem er seinen Typus der Geistigkeit auslebt an der Hand eines bestimmten Materials. Und weil die Gesetzlichkeit dieses Typus das Band schlingt, in dem alle Widersprüche sich glätten und alle Verzerrungen geradegerückt werden. Aber nachahmen sollte niemand diese Methode! Die kleinen Simmels, die heute umherwimmeln, sehen nur die Oberfläche: die Unbekümmertheit um die wissenschaftliche Literatur und die Selbstherrlichkeit der Persönlichkeitsentfaltung. Bei ihnen ist die Folge: der Dilettantismus und ein Spreizen ihrer nicht sonderlich fesselnden Eigenart; ein Festkleben an einer Schauung, eine Verworrenheit, hinter der halbes Unvermögen und halbe Banalität sich birgt. Selbst starke Begabungen wie Emil Lucka oder Worringer werden auf die Dauer peinlich, weil sie allzusehr »simmeln«, ohne Simmel zu sein. Die Methode Simmels ist ganz einfach: eben Simmel zu sein. Darin steckt Rechtfertigung und Grenze und zugleich die Absteckung gegen Philosophie als Wissenschaft.

Eine Probe dieser wissenschaftlichen Kunst — wenn ich mich so ausdrücken darf — hier zu bieten, erübrigt sich. Ich brauche nicht erst die Leser auf Simmel aufmerksam zu machen und ihre Spannung zu reizen. Aber auch eine Eindrucksschilderung wäre an dieser Stelle nicht am Platz: der Kunstforscher wird den Zugang zum Werk finden. Nicht als organische Lebenseinheit kommt es für ihn in Betracht, sondern soweit es ihm Lösungen zeigt, Probleme aufwirft, Material beistellt. Er muß es zerreißen und zerpflücken, um es seinen Zwecken dienstbar zu machen. Und der Aufgabe, jene Einheit und Notwendigkeit zu begründen, muß ich mich entziehen, denn sie erforderte eine Deutung aus dem gesamten Wesen Simmels heraus. Wie eine derartige Aufgabe behandelt werden kann, zeigt uns Simmel selbst in seinem Goethebuch, wobei ich aber gar nicht Simmel und Goethe vergleichen will. Ihr Sein gehört ganz anderen Ebenen an.

Die Bedeutung des Werkes habe ich eigentlich bereits gewürdigt. Man darf es nicht nur vom Standpunkt der Wissenschaft betrachten. Gewiß schenkt es ihr reiche und wertvolle Anregungen, eröffnet ihr unbetretene Gebiete, zeigt ihr Vertrautes in neuem Lichte, aber es bleibt im letzten Sinne doch nur Material für die Wissenschaft, nicht selbst Wissenschaft. Ihre schrittweise, methodisch gelenkte und erzeugte Arbeit beginnt dort, wo Simmel aufhört. Husserl heischt von der Wissenschaft »eine einfache, völlig klare, aufgelöste Ordnung. Echte Wissenschaft« kennt nach ihm, »soweit ihre wirkliche Lehre reicht, keinen Tiefsinn. Jedes Stück fertiger Wissenschaft ist ein Ganzes von den Denkschritten, deren jeder unmittelbar einsichtig, also gar nicht tiefsinnig ist. Tiefsinn ist Sache der Weisheit, begriffliche Deutlichkeit und Klarheit Sache der strengen Theorie«. Was aber von seiten der Wissenschaft her vielleicht mit Recht als Mangel erscheint, ist in anderer Richtung hin ein Vorzug. Viele wähnen, mangelnde Wissenschaftlichkeit sei in sich schon ein Zeichen von Großzügigkeit. So entsteht nur nutzloses Zeug, während die bescheidenste und entsagungsvollste wissenschaftliche Arbeit so notwendig ist, wie der einzelne Ziegelstein beim Bau eines Hauses. Etwas Negatives kann nicht einen Vorzug bedeuten. Aber die Negation kann bedingt sein durch Positionen, zu denen sie in Korrelation steht. Und dies trifft bei Simmel zu: indem er nicht einem wissenschaftlichen Plane folgt und die stetige Verankerung in der Wissenschaft verschmäht, entfaltet sich in individueller Notwendigkeit sein Typus der

Geistigkeit dadurch, daß er ein bestimmtes Material durchstrahlt. Da nun dieser Typus in sich wertvoll ist, wird all das Wertvolle gehoben, das auf dem Wege seines Wesens verborgen liegt. Er hat die Wünschelrute, die Wasser aufspürt. Und zum Schluß brauche ich nur noch zu sagen, daß dieses Rembrandtbuch ein »echter Simmel« ist.

Rostock. Emil Utitz.

A. Werner, Impressionismus und Expressionismus. Leipzig und Frankfurt a. M., Kesselringsche Hofbuchhandlung 1917. 58 S.

Der Verfasser lehnt den Impressionismus und den Expressionismus als Einseitigkeiten ab und fordert einen Ausgleich ihrer beiderseitigen Tendenzen und die Vereinigung ihrer Elemente in Einem: das ist ihm das »klassische« Kunstwerk, nicht im historischen, sondern im sachlichen Sinne. M. Klinger erscheint als Beispiel dafür. Die Stellungnahme des Verfassers basiert auf seiner grundsätzlich dualistischen Auffassung des Kunstwerkes, wie sie schon aus seiner Studie »Zur Begründung einer animistischen Ästhetik« (IX. Bd. dieser Zeitschrift) bekannt ist. In der vorliegenden Arbeit macht der Verfasser zugunsten dieser seiner Anschauung mit Nachdruck die Analogie geltend, die zwischen den von ihm betonten Elementen des Kunstwerkes und den Bestandteilen des Kompositums Mensch besteht (S. 8 ff., 18 f., 42). Ja er glaubt, diese dualistischen Prinzipien: Körper und Seele, »überall in der Welt« zu finden (S. 56).

Als die Elemente des Kunstleibes betrachtet der Verfasser: Licht, Farbe, stoffliche Oberfläche, Gestalt, Bewegung (S. 27), Technik (S. 27) und Komposition (S. 13, 15; doch S. 13 f., z. v. 58, ist davon die Rede, daß die Komposition im weiteren Sinne auch auf die Kunstseele übergreift). Die Kunstseele ist für den Verfasser »die stoffliche oder gedankliche Bedeutung eines Werkes« sowie »alle Gefühle und Stimmungen, die sich an einzelne Farben und Formen wie an ihre absichtlich oder unabsichtlich erzielte Harmonie oder Disharmonie schließen« (S. 26 f.), oder kürzer, der seelische oder gedankliche Gehalt (z. v. S. 42): bei großen Kunstwerken große Gedanken und starke Gefühle (S. 35), das Menschlich-Bedeutungsvolle, von dem Volkelt spricht, bemerkt jetzt der Verfasser, während er in der früheren Arbeit es ausdrücklich als falsch bezeichnete, daß Volkelt das Menschlich-Bedeutungsvolle allein als Genußobjekt hinstellt (IX. Bd. dieser Zeitschrift S. 404). Sollte darin der Ausgleich zu finden sein, daß die vorliegende Schrift das Menschlich-Bedeutungsvolle der großen Kunst zuspricht (S. 35)? Aber: einmal ist dieses Herausheben der großen Kunst doch, wie der Zusammenhang ersehen läßt, bedingt durch den Gegensatz zu den »einseitigen« impressionistischen Werken, und dann leidet dadurch auch der Begriff der Kunstseele Einbuße an der für ihn notwendigen Einheit und Geschlossenheit. Schließlich aber ist zu erkennen, daß der Verfasser vom »Ausdrucksvollen« sich soviel abwandte als er sich dem »Ethisch-Wertvollen« — von dem u. a. Lipps sprach — annäherte: man vergleiche nur des Verfassers Urteil über Rodins »Vieille Heaulmière« in seiner früheren Arbeit (a. a. O. S. 405) mit seinem jetzigen Wort über Corinths weibliche Akte (S. 29).

An die Unterscheidung von Kunstleib und Kunstseele schließt sich für den Verfasser eine andere grundlegende enge an: es ist die des Künstlerischen und des Ästhetischen oder, subjektiv-psychologisch gewendet, der künstlerischen und der ästhetischen Einstellung. »Die ästhetische Einstellung sieht aus ihren Gegenständen, die im Reiche der Natur, der Kultur und Kunst liegen, nur den seelischen Gehalt, vor allem Gefühle und Stimmungen heraus ... Die künstlerische Einstellung da-

gegen bezieht sich nicht auf die Kunstseele, sondern auf den Kunstleib. Der Genuß, der aus dem Verständnis der Technik im weitesten Sinne erwächst, ist künstlerischer Genuß« (S. 38 f.). Das scheint uns nun eine Einengung des »Künstlerischen« zu bedeuten, die das Gegenteil darstellt von der Auffassung Meumanns etwa, der das »Ästhetische« aus dem »Künstlerischen« gewinnen wollte. Dem soll nicht widersprochen werden, daß das »Ästhetische« sich auch außerhalb des Gebietes der Kunst findet. Aber wenn dem Kunstwerk gegenüber das »Ästhetische« vom »Technisch-Künstlerischen« isoliert werden soll, so erscheint letzteres doch als Akzidenz im äußerlichsten Sinn des Wortes. Ferner sagt der Verfasser doch selbst, es gebe keine unbeseelte Linie am Werke der Raumkünste (S. 18 f.). Ist aber der Ausdruck einer Linie von ihrer Faktur wirklich unabhängig? Und was bedeutet das Material? Wölfflins Worte uns bedienend möchten wir betonen: »Die künstlerische Sinnlichkeit beginnt bei der Technik. Das Material, das er (sc. der Künstler) sich wählt, ist schon ein Ausdruck seiner Formempfindung . . .« (Die Kunst A. Dürers [2],1908, S. 335). Der Kürze halber möchten wir den Schluß vom Schöpfer des Werkes auf den Genießer in den Aphorismus kleiden: Der Schüler aber ist nicht über den Meister. Nun ist es aber auch noch der Verfasser selbst, der gelegentlich die Trennung des »Ästhetischen« vom »Künstlerischen« aufhebt, so wenn er z. B. S. 14 schreibt: ». . . was künstlerisch, nicht allein technisch vollkommen ist, muß auch immer ästhetisch sein.« Ebenso verwendet der Verfasser in seiner Lehre vom Kunstwert den Begriff des »Künstlerischen« nach seinem volleren Sinn (S. 50 ff.). Doch ändert das nichts an seiner Theorie vom »Ästhetischen«.

Und diese macht sich auch geltend in seiner Stellung zum Impressionismus: er ist dem Verfasser »eine kalte, seelenlose Schönheit« (S. 40) und führt »zur Unfreiheit der Kunst, zu ihrer drückenden Abhängigkeit von der Natur, und mehr oder weniger zu innerer Leere und Seelenlosigkeit bei äußerlich oft meisterhafter Überwindung technischer Schwierigkeiten« (S. 33 f.). Man fragt sich wohl, wie der Verfasser, der von den Impressionisten Manet, Monet, Cézanne, Segantini, M. Liebermann nennt, zu diesem Urteil kommt. Es ist sein Grundbegriff der Kunstseele, der ihn dazu führt. Mit voller Deutlichkeit wird das ersichtlich aus der Stelle: »Ja, streng genommen ist die Kunstseele für den echten Impressionisten, der sich um den Kunstleib müht, etwas Gleichgültiges. Was haben Licht und Farbe, stoffliche Oberfläche, Gestalt, Bewegung mit Seelischem zu tun?« (S. 27). Auf die Frage würden wir (ähnlich wie vorher) antworten: sehr viel, und würden auf die seelische Wirkung verweisen, die z. B. M. Liebermanns »Kirchgang in Laren« ausstrahlt, nicht auf Grund der stofflichen Bedeutung, sondern einzig und allein durch seine Farben, sein Licht usw. Oder das Seelenstille in Bildern Manets: z. B. »Im Kaffeehaus« die summend singenden Gäste! Oder die Frauenbilder Renoirs in impressionistischer Art: z. B. »La femme au chat« oder die Baigneuse (von 1881)! Oder ein Stilleben von Ch. Schuch, wie das Spargelstilleben aus der (ehemaligen) Sammlung Schmeil!

Vom Expressionismus, sagt der Verfasser, ist allein der gemäßigte, der die Dinge wenigstens als Dinge kenntlich macht, diskutabel (S. 42), also nicht der Kubismus und Futurismus (S. 44). Der gemäßigte Expressionismus, gesteht der Verfasser, vermag tiefe seelische Gehalte zu geben (S. 42). Aber es liegt, meint er, im Expressionismus eben doch die große Gefahr der Wirklichkeitsfremdheit, die den Kunstleib nebensächlich behandelt. Diese »Vergeistigung« der Kunst führt leicht zur Unkunst (S. 43 f.). Mit dem expressionistisch gestalteten Kunstleib wird dann auch die expressionistische Kunstseele, sofern sie eben mit völlig wirklichkeitsfeindlichen Formen arbeitet, unverständlich: der Expressionismus will in Symbolen sich

aussprechen; aber sein Seelenleben versteht niemand, weil seine symbolische Sprache willkürlich ist (S. 33).

Diese Bemerkungen zur expressionistischen Kunstweise möchten zutreffender erscheinen als die Beurteilung des Impressionismus. Aber auch sie bedürfen noch der Vertiefung, wohl auch der Zurechtrückung. Und dazu sollten, auch innerhalb des Rahmens der allgemeinen Kunstwissenschaft, die Gesichtspunkte: Kunstleib und Kunstseele, mehr als geschehen ist, in ihre Elemente und Gesetze auseinandergelegt werden und dann noch durch Hinzunahme anderweitiger Gesichtspunkte ergänzt werden. Dabei müßten die vom Verfasser aufgestellten Grundbestandteile eines Kunstwerkes wohl aus dem Gleichgewicht, in dem er sie in Analogie mit dem Menschenwesen denkt, geschoben werden. Selbst die Forderung, daß »die Dinge als Dinge kenntlich« seien, dürfte nicht als Kanon gelten, an dem nichts zu deuten ist: die individuelle Gegenständlichkeit der »Dinge« auf Grund des Konturs, der organischen Gliederung, der Linienperspektive u. a. muß unter Umständen hinter der Funktion im Rhythmus der Massen und Farben zurücktreten. Das Flächenraumproblem hätte wohl bei seiner Bedeutung ein Eingehen darauf erfordert. Und auch die Frage nach der Struktur des Geistigen und des Seelischen in der neuen Kunst.

Auch die Literatur, die freilich der ganzen Sachlage entsprechend noch nicht eben ertragsreich ist, aber doch manchen Fingerzeig gibt, wäre mehr zu berücksichtigen gewesen: z. B. Fr. Burger, Cézanne und Hodler[1]); P. Fechter, Der Expressionismus[2]); L. Coellen, Die neue Malerei[3]).

Im Anschluß hieran sei eine Stelle aus der Ästhetik M. Deutingers, die wie der jüngsten Zeit entstammend klingt, ausgehoben. Deutinger spricht von der »Durchdrungenheit des Stoffes vom Geiste im vollendeten Kunstwerk« und schreibt: »Weil der Geist im Stoffe sich offenbarte, so ist der Stoff Geist geworden, indem er aufgehört hat, für sich etwas seyn zu wollen. Er kann nur noch erscheinen, Ausdruck des Geistes seyn wollen. So ist auf dieser Stufe der todte Stoff lebendig, und der Geist leibhaftig geworden. In dieser Leibhaftigkeit die Geheimnisse der zuvor verschlossenen Materie ergreifend, dehnt er sich aus, indem er denkt, und schränkt sich ein, indem er den Stoff im Besonderen bestimmt. Es ist noch Leiblichkeit, aber diese ist nur mehr vom Können des Geistes abhängig, so daß ... die scheinbaren Gesetze der Leiblichkeit und Äußerlichkeit aufgehoben und zu inneren geworden sind ... Das Äußere ist kein an sich ohnmächtiges und von der Schwere und Trägheit durchdrungenes, sondern vom Geist durchdrungen innerlich, central, unkörperlich und unschwer geworden« (Grundlinien einer positiven Philosophie ... 4. Theil. Die Kunstlehre. Regensburg 1845, S. 139 f.). Es darf darin mehr als ein äußerer Anklang an Ideen der Gegenwart gesehen werden: der Verfasser weist selbst auf Zusammenhänge zwischen den neuen Kunstströmungen und dem nachkantischen Idealismus hin und nennt Fichte,

[1]) München 1913.

[2]) München 1914.

[3]) München o. J., 2. Auflage. — Weil hier von Literatur die Rede ist, sei die Berichtigung einer literarischen Kleinigkeit angeschlossen: das vom Verfasser (Werner) auf S. 52 gebrachte Wort von A. Feuerbach stammt nicht aus einem Tagebuch. Es geht auf eine Briefstelle zurück (A. Feuerbachs Briefe an seine Mutter, Berlin 1911, S. 144 oben): ihr Sinn ist derselbe, aber nicht der Wortlaut. Das »Vermächtnis« enthält Auszüge aus dem in Frage kommenden Briefe. Aber dort (1. Ausgabe 1882, S. 19) ist gerade das Entscheidende ausgefallen.

Schelling, Hegel, Eucken, auch Bergson. (Es ist also nicht patriotische Pflicht, ihren Ursprung aus dem Ural herzuleiten und sie deshalb abzuweisen, wie manche wollen, die bereit sind, auf dem Altar des Vaterlandes zu verbrennen, was nicht deutsch und nicht ihr eigenes Eigentum ist.)

Deutinger aber steht mit seiner Metaphysik des Geistes und der Freiheit, auf der auch seine Kunstlehre basiert, in der Linie jener Philosophen.

Bisher wurde in der Hauptsache der Teil der Schrift berücksichtigt, der vom Kunstwerk handelt. Zu ihm tritt noch ein Abschnitt, in dem die Rede ist vom Kunstbetrachter, und ein anderer über den Kunstwert: auch sie sind auf den bereits bekannten grundsätzlichen Anschauungen des Verfassers aufgebaut.

Die schlichte Klarheit — abgesehen von Formulierungen wie auf S. 37 11—7 — paßt zu der vom Verfasser angestrebten Allgemeinverständlichkeit. Der Untertitel »Grundbegriffe der allgemeinen Kunstwissenschaft« aber scheint über das Niveau hinausweisen zu wollen.

München. Georg Schwaiger.

Chr. Fr. Weiser, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner. 564 S.

Das gesteigerte Interesse, das die Gegenwart Shaftesbury, dem lang vernachlässigten und unbeachteten Denker entgegenbringt, entspringt verschiedenen Quellen. Einerseits ist es ein vertieftes Verständnis für die geschichtliche Entwicklung des Geisteslebens im 18. Jahrhundert, das sich auf Shaftesbury als auf einen Mittelpunkt desselben zurückgeführt sieht. Anderseits hat die Abkehr von der einseitig intellektualistischen und positivistischen Geisteshaltung die Voraussetzungen für ein engeres Verhältnis zu mehr künstlerisch gerichteten Denkern, wie Shaftesbury einer war, geschaffen. In dem Werke von Weiser hat diese zweite Art von Interesse einen besonders beredten Ausdruck gefunden. Die speziell historischen Fragen und Gesichtspunkte treten hinter dem lebendigen Verlangen zurück, in Shaftesbury ein schöpferisches Prinzip zu erfassen, das in dieser Persönlichkeit wirksam war, aber darüber hinaus als organisierendes Prinzip innerhalb der geschichtlichen Bewegung eine Gestalt erstehen ließ, eine Kulturgestalt, einen geistigen Typus, eine Philosophie, an deren »Lebensglauben« und »zeugenden Lebensinbrust« »die Zagenden unserer Zeit sich aufrichten müssen«. Zwar spürt man in dem Buch allenthalben eine gründliche historische Kenntnis und reiche Belesenheit. Aber was über historische Zusammenhänge, Abhängigkeiten und Einflüsse mitgeteilt wird, ist nur gelegentlich, ist Nebenwerk und Hintergrund. »Das Bewegende seiner Anschauung« soll zur Darstellung gebracht, das Eigentümliche seines Geistes richtig erschaut, herausgearbeitet, der sich enthüllende Typus in seiner Bedeutsamkeit gezeichnet werden. Betrachtungen allgemeinster Art über Gegensätze romanischer, germanischer und griechischer Kultur eröffnen das Buch; Betrachtungen anderer, aber ebenso allgemeiner Art, durchsetzt mit weiten Exkursen in die politische und philosophische Geschichte, durchziehen das ganze Werk. Unter gewissen Stichworten wie »Verinnerlichung«, »Spott als Wahrheitsprobe«, »künstlerisches Gestalten«, »Prinzip der Aktivität«, »Natur und Natürlichkeit« usw. werden sie zu Kapiteln gesammelt, werden durch sie Sätze und Lehren Shaftesburys erläutert und weiter geführt. Die Grundüberzeugung ist dabei, daß wir als Deutsche in Shaftesbury einen Geistesverwandten zu erblicken haben. »Es ist nicht der Engländer, sondern der Germane in Shaftesbury, der die Selbstbesinnung unter uns bewirkte und damit jene schöpferische Bewegung hervorrief, die sich in überraschend kurzer

Frist unvergängliche Symbole ihres Wesens erschuf.« »Es tritt hier eine Philosophie auf, die uns Deutsche mit einer einzigen Verantwortung belädt, die aber damit auch zugleich wohl die letzten Kräfte aus Schlummer und Zweifel wecken mag zur Überwindung des Verfalles und der Mißgestalt und zur Errichtung eines Lebens der Wahrhaftigkeit und Schönheit zugleich: der Traum deutscher Sehnsucht, das Ziel deutscher Tat.«

Der Referent bekennt gern, daß er einem solchen, aus persönlicher Hingabe und inniger Versenkung in seinen Gegenstand erwachsenen Werk hohe Achtung entgegenbringt, zumal die Begeisterung, die das Ganze trägt, nirgends in Überschwang umschlägt, der Rückhalt an dem Tatsächlichen nicht verloren geht und eine bedeutende Sprachbeherrschung dem Ganzen so etwas wie eine künstlerische Ausgestaltung zu verleihen vermag. Aber er muß eben so offen bekennen, daß die Lektüre dieser breiten und schweifenden Darstellung ihm kein reiner Genuß gewesen, der Gewinn an wirklicher Belehrung gering geblieben ist. Es fällt ihm schwer, den weiten, gewiß niemals leeren, aber doch auch niemals präzisen Ausdeutungen zu folgen, die ineinander fließenden Linien zu sondern, die gefühlsgesättigten Anschauungen in die nüchterne Sprache schlichter Feststellungen umzusetzen. Was wir über Shaftesburys Verhältnis zur Ästhetik und Kunst erfahren, erscheint dem Referenten nicht gerade neu. Nach dem Verfasser liegt die epochemachende Bedeutung Shaftesburys für die moderne Ästhetik im wesentlichen darin, daß er, über Plotin hinausschreitend, die Tradition der griechischen Logosidee mit der Energie der römischen Nomosvorstellung wie überhaupt mit dem stoischen Denken verbindet. Diese Verschmelzung und zwar durch eine ausgesprochen produktiv germanische Individualität soll das Eigenartige ausmachen. Hieraus ersteht für Shaftesbury die Ästhetik als die Wissenschaft vom ästhetischen Schein, der ästhetische Genuß enthüllt sich ihm als innerliches Gefühl der Befriedigung über die Harmonie sinnvoller seelischer Rhythmen und des Weltwesens, das künstlerische Gestalten stellt sich als Betätigung eines originalen Rhythmus von der schöpferischen Persönlichkeit heraus, in dem sich die stets mitschwingenden Weltakkorde ankündigen. Das Erscheinende, das die Kunst in Bild und Gleichnis festzuhalten sucht inmitten des ruhelos strömenden Lebens, ist nichts anderes als die Substanz der Welt. Der vornehmste Gegenstand der Kunst ist aber das Leben selbst. In der Kunstgestalt erscheint das Ganze des vergangenen Lebens durchaus bewegt und gebildet durch den besonderen Rhythmus, in dem die Persönlichkeit sich selbst erkennt, erfaßt in ihrer Einheit, in ihrer eigentümlichen Bedeutsamkeit. — Es liegt wohl an dem Referenten, wenn er in solchen und verwandten Ausführungen nicht das findet, was er zu wissen wünscht; darum vermag er nur den Leser, der Näheres erfahren möchte, an das sehr kenntnisreiche aber dunkle, sehr persönliche aber weitschichtige Werk selber zu verweisen.

Halle a. S.

Max Frischeisen-Köhler.

Paul Bekker, Das deutsche Musikleben. Berlin 1916, Schuster & Löffler.

In diesem, von einem warmen Idealismus erfüllten Buche ist der dankenswerte Versuch gemacht, die Übel, an denen unser Musikleben krankt, aufzusuchen, ihren Ursachen nachzugehen und Mittel vorzuschlagen, um sie zu beseitigen. Das Buch ist, wie der Verfasser in der Vorrede schreibt, »draußen« entstanden. Er mißt diesem Umstande eine wesentliche Bedeutung zu, weil er Gelegenheit fand, »frei vom einengenden Zwange der Tageskritik, und nicht auf die Beobachtungen vorwiegend eines Ortes angewiesen, die Regungen des deutschen Musiklebens als Un-

beteiligter zu verfolgen«. Hätte ich über Bekkers Buch in einer musikalischen Fachzeitung zu berichten, so würde ich seinen praktischen Ausführungen, besonders dort, wo es sich um ein Erkennen der Schäden handelt, volles Lob spenden; denn es ist bisher noch niemals mit solcher Sachlichkeit auf die Unzulänglichkeit des Musikunterrichts, auf die Mängel im Theater- und Konzertwesen, auf das Fehlen einer zielbewußten Organisation der Musiker, und — als Folge davon — auf das Wuchern des Agenturwesens, was den reproduzierenden, des Verlagswesens, was den produzierenden Künstler angeht, hingewiesen worden. Bekker begnügt sich aber nicht mit einer Konstatierung der Mängel und der Vorzüge unseres Musiklebens, sondern sucht diese aus den kulturellen Voraussetzungen zu erklären, um einen allgemeinen Maßstab zur Erklärung der Summe der Einzelerscheinungen zu gewinnen. Als einen solchen Maßstab sieht er den Begriff der Form »als des gemeinsamen Erzeugnisses von Gesellschaft, Musiker und Kritik« an. Mit dieser theoretischen Grundlegung haben wir uns hier auseinanderzusetzen.

Bekker entwickelt in einem einleitenden Kapitel seine Terminologie in folgender Weise. Er sieht den aus dem Klangbilde abgeleiteten Begriff der Form als unvollkommen an, weil »das Klangbild für sich genommen, nur Materie ist. Form wird Materie erst, indem sie wahrgenommen wird«. Die Wahrnehmung geschieht durch die Umwelt, und durch die Beziehungen der Umwelt zur Materie entsteht die Form. Es haben demnach zwei Schaffenskräfte teil an der Bildung der Form; der Musiker, der nach seinem Willen die Materie gestaltet, und die Umwelt, die sie wahrnimmt. Um auf die Umwelt zu wirken, muß der Künstler die Materie so gestalten, daß er besondere Umweltsforderungen ausspricht. Diese entsprechen dem, was die Formalästhetik als Gesetz der Form bezeichnet, und sind Ergebnisse der Wechselwirkung zwischen Materie und gesellschaftlichem Wahrnehmungsvermögen; sie sind soziologisch bedingt. Der Schaffende nimmt gegenüber den soziologischen Schaffensbedingungen Stellung, indem er das Gesellschaftswesen seiner Zeit anerkennt oder verwirft. So wird er zum Kritiker des gesellschaftlichen Elements. Einsicht in die von Gesellschaft und Musiker abhängigen Gestaltungsbedingungen der Form bringt die Kritik; in diesem Sinne ist sie mitschaffender Teil der Gesellschaft. Aus den drei Elementen Gesellschaft, Musiker, Kritik setzt sich für Bekker die musikalische Form zusammen, und demgemäß gliedert er sein Buch in drei Teile, welche diese Elemente behandeln.

Der Gedanke, die Kunst als Mittel zu sozialer Eintracht aufzufassen, ist schon J. M. Guyau in seinem Werke »Die Kunst als soziologisches Phänomen« gekommen. Er stellt aber nicht wie Bekker den Künstler vor die Alternative, die bestehende Gesellschaftsordnung durch sein Schaffen anzuerkennen oder zu verwerfen, sondern erkennt dem Genie die Macht zu, schöpferischer Erzeuger eines neuen Milieus zu sein. Verfehlt finde ich bei Bekker — abgesehen von allen logischen Inkonsequenzen — die versuchte Umprägung des Begriffes der Form. Der Sprachgebrauch versteht unter musikalischer Form überall das Resultat der konstruktiven Anlage eines Musikstückes. Die Form ist uns das bleibende im Wechsel. Wir sagen: ein Künstler sprengt die Form, und verstehen darunter die Veränderung des starren überlieferten Konstruktionsprinzipes. Und nun soll Form etwas so Labiles werden, wie es die Bekkersche Definition erfordert, daß sie zu einem Beziehungsbegriff wird. In konsequenter Anwendung dieses neuen Formbegriffes müßte sich die Form einer Sinfonie oder einer Oper jedesmal ändern, wenn sie vor einer andern Gesellschaft aufgeführt würde, ja schließlich dürfte man dann auch nicht beim Begriff der Gesellschaft stehen bleiben, und müßte, da ein Kunstwerk in jedem einzelnen Zuhörer einen von den anderen Zuhörern unterschiedlichen Eindruck hervor-

bringt, auch die Beziehungen jedes einzelnen Hörers zum Kunstwerk Form nennen. Ebenso verfehlt erscheint es mir, in einer so vagen Weise den Begriff Materie zu verwenden, wie es S. 18 geschieht. »So wenig die Umwelt aus sich selbst ohne den anregenden Reiz der Klangmaterie das musikalische Kunstwerk wahrnehmen kann, so wenig vermag die Materie als solche ohne wahrnehmungsfähige Umwelt Erscheinung zu werden. Erst die Vereinigung beider im tätigen Zusammenwirken ergibt das fertige Kunstwerk.« Es ist immer gewagt einen Beziehungsbegriff zum Träger einer Systematik zu machen. Bekkers Formbegriff bedeutet einen Gesichtspunkt, von dem aus die Wirklichkeit betrachtet werden soll, erstarrt aber unter seinen Händen zum Zielpunkt, nach dem sich die Wirklichkeit zu gestalten habe. Die Hilfskonstruktion, errichtet, um den Zusammenhang von Erscheinungen zu verstehen, wird durch diese Umkehrung zur höheren Wirklichkeit, nach der sich die Tatsachen zu richten haben.

Der richtige Kerngedanke, der dem allen zugrunde liegt — daß der Künstler und sein Werk an die Kultur ihrer Zeit gebunden sind — hätte gar keiner weiteren philosophischen Begründung im Sinne von »Welt als Wille und Vorstellung« bedurft; durch die Einführung des soziologischen Formbegriffs aber, dem Bekker eine normative Rolle zuschreibt, wird auch die Darstellung des deutschen Musiklebens einseitig nur nach dieser Seite hin unternommen. Dadurch wird in die Kunstentwicklung die Vorstellung eines logisch notwendigen Prozesses hineingebracht, in dem das einzelne Kunstwerk einen gesetzlich geforderten Stellenwert erhält, wogegen E. Utitz in der Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft mit Recht polemisiert.

Um es gleich vorweg zu sagen. Eine Organisation des deutschen Musiklebens in der von Bekker vorgeschlagenen Weise würde auch nach dem Kriege eine völlige Isolierung des deutschen Musiklebens von dem der anderen Völker bedingen. Die Kunst darf man aber nicht mit dem Handel zusammentun. Wer sich in Dingen der Kunst und der Wissenschaft vor der Welt absperrt, fügt nicht den andern einen Schaden zu, sondern sich selbst. Die musikalischen Formen sind trotz Bekkers gegenteiliger Meinung internationales Gemeingut. Die nationale Verschiedenheit äußert sich erst im Inhalt. Wollte man hier nun künstlich Schranken aufrichten, so wäre das Resultat wohl die Erreichung eines ausgezeichneten mittleren Niveaus, aber die Unterbindung jeder eigenwilligen, gegen den Strom kämpfenden Persönlichkeit, und wir wären doch gerne bereit, das ganze mittlere Niveau für ein Genie hinzugeben. Bekker will ferner an Stelle der genießerischen Kunstauffassung eine tätige setzen. Der Konzertsaal, der seiner idealen Forderung entspricht, muß eine »Synthese von Kirche und Gesellschaftsraum« sein, das Publikum aber, das ihn füllen soll, steht seiner Meinung nach, noch vor der Tür. In einem instrumentalen Monumentalstil, wie ihn die Sinfonien Gustav Mahlers ankünden, sieht er die Musikform der Zukunft.

Auch hier kann ich Bekker nicht zustimmen. Ich sehe in den Werken Mahlers, denen ich wie Bekker eine erste Stelle in der Kunst der Gegenwart zuschreibe, nicht Wegweiser in die Zukunft, sondern die Krönung der sich seit Haydn immer mehr entwickelnden Sinfonieform, den Abschluß einer Epoche. Mahler selbst hat im »Lied von der Erde« und in seiner neunten Sinfonie eine neue Schreibweise begonnen, welche mit ihrer solistischen Instrumentation eine Abwendung vom großen Orchester zeigt. Ebenso sehen wir in dem gewaltigsten Chorwerk der jüngsten Zeit, den »Gurreliedern« von Arnold Schönberg, in der Instrumentation des letzten Teiles selbst — die nach zehnjähriger Pause wieder aufgenommen und vollendet wurde —, den Übergang von stärkster Massigkeit zu solistischer Wirkung.

Die Bestrebungen der neueren Komponisten gehen gerade wieder darauf aus, das Literarische, Naturalistische, die Tonmalerei, die Klangfarben der Instrumente, kurz den ganzen zur Manier erstarrten Apparat der Neuromantik über den Haufen zu werfen, und der Musik wieder ihre frühere Rolle, durch Melodie und Harmonie rein gefühlsmäßig zu wirken, zurückzugewinnen. Werke wie die achte Sinfonie von Mahler sind nicht die Vorzeichen der kommenden Kunst, sondern ragen aus der Epoche Beethoven-Berlioz-Liszt-Wagner in die neue Zeit hinein. Die kommende Zeit äußert sich in einem Suchen nach neuem Ausdruck mit den einfachsten Mitteln.

Den gröbsten Fehler begeht aber Bekker, wie so viele Soziologen, in der ständigen Verwechslung von Staat und freier gesellschaftlicher Vereinigung. Diese beiden Begriffe müssen aufs schärfste geschieden werden. Wir haben mit dem gegenwärtigen Aufbau des Staates bei praktischen Vorschlägen zur Verbesserung gegenwärtiger Zustände zu rechnen, und können uns nicht an das ideale Staatsbild eines Plato oder Rousseau halten. Der gegenwärtige Staat ist aber sicher ungeeignet, hier einen Wandel zu schaffen. Kunst kann nur in freier Konkurrenz geschaffen und gepflegt werden, jedes Eingreifen des Staates muß schaden. Etwas anderes ist die Schaffung freier Vereinigungen aus der Mitte der Musiker heraus zur Lösung gewisser materieller Fragen. Infolge der ständigen Verwechslung von Staat und freier gesellschaftlicher Vereinigung sind die Vorschläge Bekkers zur Verbesserung des Unterrichts und des Theaterwesens utopistisch, dagegen die Vorschläge zur Beseitigung des Agenturwesens auf gesellschaftlicher Grundlage klar, und leicht durchführbar.

Wichtig ist, und darin sehe ich die Bedeutung von Bekkers Buch vor allem, daß hier in so ernsthafter Weise und mit großer Sachkenntnis die Faktoren, welche unser Musikleben ausmachen, durchgearbeitet worden sind. Je mehr Widerspruch sich gegen Einzelheiten erheben wird, desto mehr wird dies der Sache dienen. Wir wollen hoffen, daß diese Probleme sobald nicht mehr zur Ruhe kommen werden, und daß aus der kunstwissenschaftlichen Diskussion dieser Fragen wieder — wie zur Zeit der Florentiner Akademie, der Gluckschen Reform und des Enzyklopädistenstreites — eine neue Blüte der Musik hervorgehen wird.

Wien. Egon Wellesz.

Géza Révész, Erwin Nyiregyházi. Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes. Leipzig, Verlag von Veit & Co., 1916. 148 S.

Révész beschreibt in seinem Buch die musikalischen und akustischen Fähigkeiten des Knaben Erwin Nyiregyházi, über den er schon 1910 auf dem Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck eine kurze Mitteilung veröffentlicht hat. Innerhalb dieser sechs Jahre, dem siebenten bis dreizehnten Lebensjahre Erwins, hat Révész den hochbegabten Knaben wiederholt mit großer Liebe und doch möglichster Objektivität eingehenden psychologisch-akustischen Experimenten und musikalischen Prüfungen unterzogen. Auch Referent hat den Knaben verschiedentlich musikalisch beobachtet und gemeinsam mit Prof. Stumpf und Dr. v. Hornbostel akustisch untersucht, so daß er an den einschlägigen Stellen seine eigenen Resultate den Révészschen hinzufügen wird.

Révész bespricht zunächst die Entwicklung von Erwins musikalischem Talent. Welche elterliche Linie für eine event. Vererbung maßgebend ist, läßt sich in diesem Falle nicht feststellen; aber sicher sind in beiden Linien musikalische Vorfahren nachzuweisen. Schon vor der Periode der eigentlichen Sprachentwicklung gelang

Erwin die gesangliche Reproduktion gehörter Melodien. Im dritten Lebensjahre wurde absolutes Gehör bei ihm festgestellt. Révész meint, daß dieses wahrscheinlich schon früher hätte beobachtet werden können, da es ihm angeboren sei. Ref. hält diesen Ausdruck für irreführend, denn weder die Tonwortassoziation, noch die Vorstellung bestimmter Töne kann angeboren sein, noch endlich die Grundlage des absoluten Tonbewußtseins, nämlich die scharfe Auffassung der Tonqualitäten. Es gehört auch dazu stets eine, wenn auch minimale Übung.

3½ Jahre alt komponierte Erwin kleine Melodien mit Begleitung. Im sechsten Jahre schrieb er seine Kompositionen in Noten auf. Von bekannten Komponisten zeigen nur Haydn, Mozart, St. Saëns und R. Strauß nachweislich eine so frühzeitige Entwicklung.

Révész vergleicht die musikalische Entwicklung mit der Entwicklung in anderen Kunstgebieten und erklärt die Tatsache, daß in anderen Künsten eine solche Frühreife bisher nicht beobachtet wurde, damit, daß musikalisch-produktive Begabung mit Erfahrung und Übung in viel lockerer Verbindung steht, als die schöpferische Tätigkeit in anderen Künsten und Wissenschaften. Die musikalische Invention schöpfe ihre Materie aus einer selbständigen, ausschließlich der Musik angehörenden Quelle.

Révész stellt an die Spitze seiner Untersuchungen den Begriff der Musikalität und versteht darunter einen Komplex von Fähigkeiten, nämlich die Begabung, Musik ästhetisch zu genießen, das Verständnis für musikalische Formen, für den Aufbau des musikalischen Satzes, den Sinn für den Stil und die Fähigkeit, sich in die Stimmungen der Musik hineinzuversetzen. Die Musikalität sei somit ein integrierender Teil der ganzen Persönlichkeit.

Ref. hält zwar diesen Kompromiß zwischen den Gefühlstheoretikern und den Formalisten (Hanslick) und auch die Ausdehnung des Musikalischen über das Akustische hinaus, als eines besonderen Menschentypus, für sehr glücklich, meint aber, daß der Begriff des Musikalischen durch die Erläuterungen Révész' doch nicht genügend geklärt sei. Sind alle die erwähnten Eigenschaften zum Musikalischsein nötig oder nur ein Teil und welcher? Gerade ein zwei- bis dreijähriges Wunderkind zeigt, daß es von der Révészschen Musikalität noch weit entfernt ist.

Besser der Untersuchung zugängig als die Musikalität hält Révész das kompositorische Talent. Man müsse Kompositionen verschiedener frühreifer Musiker miteinander vergleichen und außerdem Kompositionen desselben Kindes aus verschiedenen Entwicklungsperioden.

Durch die periodische Vergleichung erfahre man die Kontinuität der Entwicklung, die Einflüsse der Kenntnisse, des Unterrichts usw.

Auch die reproduktive musikalische Fähigkeit sei wichtig für die Untersuchung der produktiven Begabung, besonders deshalb, weil sie keine reine Reproduktion wie das Kopieren eines Bildes sei, wobei unter vielen Kopien eine die treueste sein kann, sondern ein eigenes Schöpfen, in dem der Künstler sein Inneres zum Ausdruck bringe. Nach Ansicht des Ref. hinkt der Vergleich mit der Malerei, denn es gibt auch im akustischen Gebiet die Möglichkeit, ein Tonstück einem vorgespielten möglichst genau nachzuspielen; da aber die Noten nur Symbole sind für Töne und Melodien, so ist ein Abspielen von Noten überhaupt keine Reproduktion.

Die Intelligenzprüfungen Erwins mit der Testmethode zeigen, daß er seine Altersgenossen um zwei Jahre überragt. In seinen Zeichnungen ist er jedoch hinter ihnen zurück. Erwins Äußerungen über Komponisten nehmen nach Ansicht des Ref. in der Darstellung einen über Gebühr großen Raum ein; sie sind ja ganz lustig zu lesen, sind aber ohne weitere Bedeutung, da sie sicherlich zum großen Teil durch Lehrer und andere Erwachsene beeinflußt sind.

Von den elementaren akustischen Fähigkeiten bespricht Révész zunächst das absolute Gehör Erwins und behauptet, daß es ein totales, von der Klangfarbe gänzlich unabhängiges absolutes Gehör, sowohl der Qualität wie der Oktavlage nach sei. Leider sind keine Versuchsreihen angegeben. Bis jetzt sind nach Untersuchungen des Ref. alle mit absolutem Gehör ausgestatteten Musiker zwar imstande, die Qualität mit Sicherheit anzugeben, nicht aber mit gleicher Sicherheit die Oktavlage. Versuche, die Ref. im November 1913 mit Erwin Nyiregyházi angestellt hat, zeigen auch entschiedene Fehler in der Beurteilung der Oktavlage, ja sogar einige Qualitätsfehler.

Vorgelegt wurden die Stimmgabeltöne . .	d_4	Gis	f_2	H	a^4	dis_1	c_5
Beurteilt wurde sie von E. N.	d_3	g_0	f_2	H	gis^4	es_1	h_4

Vorgelegt wurden die Orgeltöne .	F	cis_0	F	dis_5
Beurteilt wurde	As außerdem (Obertöne?) d fis_1 b_1	des_0	ges_0 außerdem (ges_1 b_1)	cis (ohne Oktavangabe)

Gerade das absolute Gehör des E. N. sollte noch genauer untersucht werden, da es ja eins von den wenigen Tests ist, die für die Beurteilung der kompositorischen Fähigkeit wirklich zu gebrauchen sind. Nach Forschungen des Ref. sind von hundert mit absolutem Gehör begabten Personen sämtliche hundert imstande, auf dem Klavier mit richtiger Begleitung zu phantasieren. Das kann kein Zufall sein, und wird auch nicht durch die Tatsache entkräftet, daß es Komponisten gibt, die kein absolutes Tonbewußtsein besitzen.

Sehr interessant ist, daß das a_1, das Erwin N. am Tonmesser einstellte, wesentlich höher war, als der übliche Kammerton 435, nämlich 448 Schwingungen. Es scheint eine allgemeine Eigentümlichkeit des absoluten Tonbewußtseins zu sein, vorgestellte Tonhöhen zu hoch zu wählen. Ref. hat in einer Versuchsreihe an sich selbst das a_1 auf 440—448, in einer anderen auf 446—454, an Prof. Raif auf 435—437 ermittelt (O. Abraham, Sammelb. d. I. M. G. 1901/02). Stumpf hat das a_1 des Pepito Ariola auf 453 festgestellt (Zeitschrift f. angew. Psych. Bd. 2, Heft 1/2).

Viel weniger als das absolute Gehör gibt nach Ansicht des Ref. die Intervallerkennung einen Maßstab für produktive musikalische Begabung ab. Das richtige Erkennen und Benennen von musikalischen Intervallen ist für jeden halbwegs musikalischen Beobachter selbstverständlich.

Die Genauigkeit der Intervall-Einstellung, die Verf. ebenfalls an einigen Beispielen mit N. versucht hat, scheint Ref. kein für die produktive Begabung verwertbares Kriterium zu sein. Psychologisch interessant ist aber, daß nach Révész, wie auch nach Versuchen, die Ref. 1913 mit Erwin N. anstellte, die große Terz wesentlich zu groß (nach Art der pythag. Terz) gewählt wurde. Stumpf berichtet auch bei der Untersuchung des Pepito Ariola von der Neigung, Intervalle zu vergrößern.

Sehr wichtig ist die Analyse der Mehrklänge als Zeichen hervorragender Begabung und diese hat Révész eingehend bei Erwin studiert. Hierin bot Erwin N. allerdings ganz Erstaunliches, wovon sich auch Ref. gemeinsam mit Prof. Stumpf überzeugt hat. Erwins Analyse übertrifft alle — allerdings wenigen — bisher veröffentlichten Resultate anderer Musiker.

Das Transponieren macht Erwin wenig Schwierigkeit. Es scheint sich nach den vorliegenden Beispielen anfangs um ein akustisches Transponieren gehandelt zu haben, erst allmählich kam, wahrscheinlich durch die Kenntnis alter Schlüsselvorzeichen, Schlüsseltransposition hinzu; akustisches Transponieren scheint auch dem Ref. ein besonders wertvolles Kriterium bedeutender musikalischer Begabung zu

sein, während optische Transposition und Schlüsseltransposition lediglich Übung ist und von einem tauben Klavierspieler geleistet werden könnte. Die Art des Transponierens ist also in jedem Falle noch genauer zu untersuchen, wenn man in dieser Fähigkeit Zeichen hervorragender musikalischer Begabung sehen will.

Im Prima-vista-Spielen, Partiturlesen nimmt es Erwin mit tüchtigen erwachsenen Musikern auf.

Doch nicht darauf kommt es bei der Beurteilung eines Wunderkindes an, wieviel Jahre es seinen Altersgenossen voraus ist, sondern ob sich Zeichen finden, die nicht nur typisch musikalisch, sondern derart individuell sind, daß die Prognose einer besonderen bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit gestellt werden kann.

Die sorgfältigen Untersuchungen Révész' über Erwins musikalisches Gedächtnis könnten in dieser Beziehung wichtige Aufschlüsse geben. Erwins Gedächtnis ist hauptsächlich ein Melodiegedächtnis, sein Gedächtnis für Harmonien ist weniger gut entwickelt. Doch scheinen Ref. auch die sehr guten Resultate der Gedächtnisversuche erst dann einen genügenden Maßstab für die Prognose der künstlerischen Größe zu geben, wenn durch zahlreiche Versuche an bedeutenden und weniger bedeutenden Künstlern ein genügendes Vergleichsmaterial geboten ist.

So fehlen uns leider bisher sichere prognostische Zeichen, die durch experimentell-psychologische Untersuchungen zu eruieren wären. Es bleiben also die künstlerischen Darbietungen selbst, die Art des Klavierspiels, das Improvisieren und Modulieren und die Kompositionen. Ref. ist mit Verf. der Ansicht, daß die Art von Erwins Musizieren durchaus gesund und glückverheißend ist. Es ist eine wahre Freude, dem kindlichen und doch vertieften Ausdruck seines Spieles zu lauschen und die einfachen frisch-natürlichen Kompositionen und Phantasien zu hören. Die Fortschritte im Komponieren sind deutlich in den Musikbeispielen, die der Verf. im Anhang gibt, erkennbar; und man kann hoffen und glauben, daß die bedeutenden Anlagen Erwins sich durch Erziehung, vor allem durch Fernhalten geschäftlicher Ausnutzung, zu großer Künstlerschaft entwickeln werden.

Die Prognose eines Wunderkindes ist nach Ansicht des Ref. bisher unmöglich zu stellen. Je kindlicher die Produktionen eines Wunderkindes sind, um so natürlicher erscheinen sie; um so mehr fehlt aber den Kompositionen die persönliche Note und damit die Prognose der künstlerischen Individualität. Ist aber eine starke persönliche Note da, dann scheint wieder die kindliche Natürlichkeit und Einfachheit zu fehlen, und wir können uns keine rechte Entwicklungsmöglichkeit denken.

Die sehr klar und fesselnd geschriebene Abhandlung Révész' nennt sich zwar nur eine psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes, sie ist aber über den Rahmen des individuellen Falles hinaus eine sehr dankenswerte Gabe für alle diejenigen, denen die Erforschung der Beziehungen akustischer Fähigkeiten zur künstlerischen Produktivität am Herzen liegt.

Berlin. Otto Abraham.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Sommer-Halbjahr 1917.

I.

Berlin: Dessoir, Grundzüge der Ästhetik, 2stündig.
Adolf Goldschmidt, Über die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst, 1stündig.
von Luschan, Künstliche Verunstaltungen des menschlichen Körpers, 1stündig.
Johannes Wolf, Lektüre musiktheoretischer Traktate, 1½stündig.

Bonn: Bombe, Die Hauptprobleme der bildenden Kunst, 2stündig.
Schiedermair, Symphonie, 1stündig.
Schiedermair, Kontrapunkt, 1stündig.

Breslau: Siebs, Poetik, mit besonderer Berücksichtigung der neueren Dichtung, 3stündig.
Schneider, Die musikalischen Darstellungsmittel und ihre Bedeutung für den Stil (Satzlehre IV), 1stündig.

Erlangen:

Frankfurt: Cornelius, Kunstpädagogik, 1stündig.
Bauer, Kritische Lektüre von Hanslicks Schrift »Vom Musikalisch Schönen« und technisch-ästhetische Analysen, 2stündig.

Freiburg i. Br.: Jantzen, Grundlagen der Kunstbetrachtung, 2stündig.
Witkop, Seminar für Literaturgeschichte: Schillers Dramen und ästhetische Schriften.
Cohn, Philosophische Übungen zur Ästhetik.
Friedländer, Grundlagen der neueren Malerei, 2stündig.

Gießen: Kinkel, Philosophische Erklärungen von Goethes Faust, 1stündig.
Behaghel, Erklärung von Lessings Hamburgischer Dramaturgie, 1stündig.

Göttingen:

Greifswald:

Halle: Menzer, Ästhetik der deutschen Klassiker (Lessing bis Goethe), 1stündig.
Waetzoldt, Anleitung zur Betrachtung von Kunstwerken, 1stündig.

Heidelberg: Rickert, Goethes Faust, 2stündig.
Rickert, Übungen über ästhetische Probleme, 2stündig.
Wolfrum, Elementarmusiklehre, Harmonielehre, 2stündig.
Olschki, Interpretation von Boileaus »Art poétique«, 2stündig.

Jena: Dinger, Grundriß der allgemeinen und speziellen Ästhetik einschließlich der Kunstlehre, 2stündig.
Dinger, Dramaturgisches Seminar, 2stündig.
Nohl, Einführung in die Geschichte der neueren Ästhetik, 1stündig.

Kiel: Deußen, Über Goethes Faust, 1stündig.
Wolff, Theaterwissenschaftliche Übungen, 1stündig.

Königsberg:

Leipzig: Sievers, Phonetik, 2stündig.
Riemann, Über Deklamation in der Vokalmusik, 4stündig.
Witkowski, Übungen zur literarischen Kritik.

Marburg: Hamann, Einführung in Wesen und Entwicklung der bildenden Künste, 2stündig.

Elster, Deutsche Verslehre, 2stündig.

München: Kroyer, Musiktheoretische Kurse, mit Hofkapellmeister Prill, 2stündig.

Kutscher, Einführung in die Theaterwissenschaften, Dramaturgie und Regie, 2stündig.

Kutscher, Praktische Übungen in literarischer Kritik über die Zeit des Naturalismus und der Neuromantik, 2stündig.

Aloys Fischer, Allgemeine Ästhetik und Theorie der Kunst, 4stündig.

Strich, Der deutsche Dichtstil, 1stündig.

Borcherdt, Prinzipien der Literaturwissenschaft, 1stündig.

Münster: Schwering, Das deutsche Drama, 3stündig.

Rostock: Utitz, Künstlerische Kulturprobleme der Gegenwart, 1stündig.

Straßburg:

Tübingen: Groos, Die ästhetische Einfühlung, 2stündig.

Heyfelder, Grundprobleme der Ästhetik, 1stündig.

Volbach, Das Kunstwerk Richard Wagners und der deutsche Gedanke, 2stündig.

Volbach, Harmonielehre, 2stündig.

Volbach, Die Kunst der Sprache, mit praktischen Übungen.

Würzburg: Marbe, Psychologie und Ästhetik, 4stündig.

Marbe, Anleitung zu wissenschaftlichen (auch pädagogischen und ästhetischen) Arbeiten, 48stündig.

Marbe, Ästhetische Übungen, 1stündig.

II.

Graz: Egger, Denkmalpflege und Heimatschutz, 2stündig.

Innsbruck: Schissel von Fleschenberg, Die Rhetorik des Aristoteles nach ihrer Bedeutung für die Theorie der Beredsamkeit betrachtet und erklärt, 1stündig.

Prag: Daninger, Das musikalische Drama, 1stündig.

Wien: Reich, Beiträge zur Dramaturgie (mit kritischen Übungen), 4stündig.

Jerusalem, Wege und Ziele der Ästhetik, 3stündig.

Schmied-Kowarzik, Besprechung neuester ästhetischer Literatur, 1stündig.

Strzygowski, Religiöse Kunst, systematisch vergleichend betrachtet, II (Schluß), 2stündig.

Schlosser, Kunsttheorien des Barocks und Klassizismus, 1stündig.

Dreger, Museumskunde, 1stündig.

Adler, Stilarten der modernen Musik, 1stündig.

Wallaschek, Goethes Kunstphilosophie, 3stündig.

Lach, Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft: deren Prinzipien, Methoden und Probleme, 2stündig.

III.

Basel:

Bern: von Greyerz, G. Kellers Leute von Seldwyla. Einführung in die Ästhetik der Novelle, 2stündig.

Zürich: Ermatinger, kritisch-ästhetische Übungen, 2stündig.

Eleutheropulos, Kunst und Künstler, 2stündig.

Ehrenfeld, Goethes sprachliche Kunstmittel, 1stündig.

Schaer, Theorie und Ästhetik der Lyrik, 1stündig.

IX.

„Objektive Ästhetik."

Von

Johannes Volkelt.

I. Vorbereitende Unterscheidungen.

1. Von verschiedenen Seiten wird in der letzten Zeit die Forderung laut: die Ästhetik sei nach objektiver Methode zu begründen. Besonders nachdrücklich hat kürzlich Ernst Meumann diese Forderung gestellt und sie zum leitenden Gedanken einer kleinen Schrift gemacht [1]. Die subjektive, psychologisch verfahrende Ästhetik komme, so wird gesagt, überhaupt nicht an die ästhetischen Kernfragen heran; oder sie sei mindestens doch durch eine objektive Ästhetik zu ergänzen. Mit allem Beschreiben und Zergliedern der ästhetischen Gefühle werde niemals das Gegenständliche, als welches das Schöne vor uns steht, erreicht. Die ästhetischen Gebilde seien doch etwas völlig anderes als die Gefühle und Gemütsbewegungen des ästhetisch Genießenden. Auf die ästhetischen Gebilde, vor allem also auf die Kunstwerke, habe sich der Ästhetiker mit seinen grundlegenden Fragen zu beziehen. Die Ästhetik der letzten Zeit sei viel zu sehr eine Ästhetik des bloßen Genießens gewesen. Das Kunstwerk in seinem Bestande und seine Erzeugung habe Ausgangs- und Mittelpunkt der ästhetischen Untersuchung zu bilden. Aber auch den weiteren Mißstand führe die Bevorzugung des ästhetischen Genießens mit sich, daß das Ästhetische als Kulturerscheinung, als Lebensgebiet nicht gewürdigt werde. Ästhetik sei eine Kulturwissenschaft. Die psychologische Ästhetik fasse die Probleme zu individualistisch an und bleibe im Individualismus stecken. Es gelte, der Ästhetik eine überindividuelle, überpsychologische, in der Gesetzlichkeit der Welt des Geistes wurzelnde Grundlage zu geben. Das Ästhetische sei ein an und für sich gültiger Wertbestand, ein in sich zusammengehöriges Ganzes, das aller Willkür der Subjekte entrückt sei. Diese und ähnliche Gedanken

---

[1]) Ernst Meumann, System der Ästhetik, 1913, S. 7 ff., 123. Schon in dem Aufsatz über die Grenzen der psychologischen Ästhetik (Heinze-Festschrift 1906, S. 149 ff.) hatte er die gleiche Ansicht ausführlich vertreten.

etwa sind es, die sich in dem Losungswort »objektive Ästhetik« zu vereinigen pflegen. Noch im Jahre 1907 durfte Karl Groos in einem Überblick über den Stand der Ästhetik zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts schreiben: »Die psychologische Behandlung der Ästhetik ist gegenwärtig im Besitze der Vorherrschaft«[1]). Heute sieht sich die psychologische Ästhetik durch bedeutsame und immer wachsende Gegnerschaften in eine Verteidigungsstellung gedrängt.

Man sieht sofort: eine Fülle sehr verschiedenartiger Probleme drängt sich in dem Ruf nach einer objektiven Ästhetik zusammen. Ich sehe es hier nicht als meine Aufgabe an, all die verschiedenen Fragen aufzunehmen, die der vieldeutige Ausdruck »objektive Ästhetik« in sich birgt. Nur nach zwei Richtungen will ich die Berechtigung der Forderung des Objektivismus in der Ästhetik prüfen. Zu diesem Zwecke wird es gut sein, wenn ich zuvor alle Bedeutungen von »Objektiv« absondere, die meiner Untersuchung fernbleiben sollen.

2. Erstlich ist der Ausdruck »Objektiv«, wie ich ihn hier verstehen will, nicht als mit »allgemeingültig« gleichbedeutend zu setzen. Das Entweder-Oder von Unbedingt-Gültig und Wahrscheinlich steht hier unmittelbar überhaupt nicht in Frage. Der Vertreter der »objektiven« Ästhetik, wie sie hier verstanden werden soll, kann sich ebensogut zu der Forderung bekennen, daß seine Ergebnisse als schlechtweg notwendig anerkannt werden, wie zu der bescheideneren Haltung eines nur Wahrscheinlichkeit beanspruchenden Forschers.

Zweitens soll mit der Bezeichnung »objektiv« nicht das Gesetzmäßige in Gegensatz zu dem Willkürlich-Subjektiven gemeint sein. Objektivismus wäre hiernach das Gegenteil von der Ansicht, die in dem ästhetischen Verhalten ein willkürliches Spielen oder eine zügellos-geniale Phantasiebetätigung sähe. Schon allein das Anerkennen ästhetischer Gesetzlichkeit würde den Ästhetiker zu einem Objektivisten stempeln.

Aber — und das ist das Dritte — auch mit der Frage, ob die Ästhetik eine normative und wertsetzende Wissenschaft sei, oder ob sie nur Tatsächliches zu beschreiben und zu ordnen habe, steht der Sinn, in dem ich hier zunächst von objektiver Ästhetik handeln will, nicht in unmittelbarem Zusammenhang. An sich darf ja ganz wohl eine Ästhetik, die in festen Normen und überindividuellen Werten ihren Halt hat, »objektiv« heißen. Die Normen können als das, was den ästhetischen Inhalt allererst in den Rang eines »Gegenstandes« in strengstem Sinne erhebt, angesehen werden.

---

[1]) Karl Groos, Ästhetik. In dem Sammelbande »Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts«, 2. Aufl., 1907, S. 489.

Viertens könnte eine Ästhetik dann »objektiv« genannt werden, wenn sie, in Vertiefung des Wertbegriffes, die ästhetischen Werte als ein in sich geschlossenes System von Werten, als einen Inbegriff von Geltungen, als ein Ganzes ästhetischer Zweckzusammenhänge, als ein ästhetisches Idealreich auffaßt. Mag das ästhetische Idealreich in diesem oder jenem Sinn genommen werden: jedenfalls würde durch seine Anerkennung die Ästhetik eine über das Individuum hinausreichende, an und für sich gültige Grundlage erhalten. Die Bezeichnung »Objektiv« wäre daher hier ganz besonders berechtigt. Auch hiervon sehe ich hier ab.

In noch stärkerem Maße verdient — und das ist das Fünfte — jede Ästhetik, die sich auf Metaphysik gründet, den Namen einer objektiven Ästhetik. Auch diese Frage soll hier fernbleiben.

Und um so mehr kann ich alle diese Fragen beiseite lassen, als ich zu ihnen im »System der Ästhetik« Stellung genommen habe. Nach meiner Auffassung führt die Ästhetik, schon soweit sie Psychologie ist, zu Ergebnissen von mehr als wahrscheinlicher Art. Empirische Psychologie und Allgemeingültigkeit schließen sich nicht aus. Und ebenso gelangen wir schon auf rein psychologischer Grundlage zur Anerkennung gesetzmäßiger Beziehungen, denen das ästhetische Verhalten unterworfen ist. »Objektiv« in den beiden ersten Bedeutungen kann also schon die rein psychologische Ästhetik genannt werden. Dagegen gelangt die Ästhetik zur Anerkennung von Werten und Normen nur, insoweit sie überpsychologisch wird. Diesem überpsychologischen Charakter der Ästhetik, soweit sie normativ verfährt und den Selbstwert des Ästhetischen herausarbeitet, sind besonders eingehende Erörterungen im »System« gewidmet (Bd. 1, S. 41 ff., Bd. 3, S. 435 ff., 451 ff.). Und auch die Vertiefung des Wertgedankens zu einem geschlossenen Inbegriff der ästhetischen Werte, zu einem gegliederten Reiche des Ästhetischen wird im »System« nachdrücklich durchgeführt (besonders Bd. 1, S. 554 ff. und Bd. 3, S. 437 ff.). Endlich weiß der Leser meines »Systems« auch, daß nach meiner Auffassung die Ästhetik, sofern sie auf den Selbstwert des Ästhetischen eingeht, eben damit notwendig in metaphysische Erörterungen eintritt. In den drei zuletzt genannten Punkten also wächst die Ästhetik über die Psychologie hinaus. Und nichts steht im Wege, nach diesen drei Richtungen der Ästhetik, im Gegensatze zu einer nur psychologisch verfahrenden Ästhetik, die Bezeichnung »objektiv« zu geben.

Von allen durch diese fünf Punkte bestimmten Problemen soll hier abgesehen werden. In den zunächst folgenden, d. i. in den der ersten der beiden hier zu behandelnden Aufgaben gewidmeten Erörterungen

verstehe ich unter »objektiv« ausschließlich die sinnliche Gegebenheit des ästhetischen Gegenstandes, das im ästhetischen Verhalten dem Subjekt sinnlich Gegenüberstehende. Es geht uns also hier allein die Tatsache an, daß das ästhetische Verhalten nicht rein in die Innerlichkeit des Subjektes aufgeht, sondern wesenhaft an ein dem Subjekte sinnlich Gegenüberstehendes und daher vom Subjekte nicht willkürlich Wegschaffbares, ihm wie von außen Zugewiesenes, das heißt eben: an ein Wahrnehmungsgegebenes geknüpft ist. Dabei will ich auch der Einfachheit wegen von der Phantasiesinnlichkeit absehen. Ohnehin wird die Phantasiesinnlichkeit der dichterischen Gebilde von der Wahrnehmungssinnlichkeit der Worte der Dichtung getragen. Und noch die weitere Einschränkung lege ich mir auf, daß ich nur den einzelnen ästhetischen Gegenstand ins Auge fasse. Auf die Kunst als Kulturgebiet also, als Glied in der Entwicklung des menschlichen Geistes werde ich nicht Rücksicht nehmen. Ebensowenig werde ich das Künstlerische als Gepräge der Lebensbetätigung der Gesellschaft heranziehen. Es soll sich allein darum handeln, wie sich die psychologische Ästhetik zu der Tatsache zu stellen hat, daß dem ästhetischen Verhalten ein Wahrnehmungsgegenstand zugeordnet ist.

Die Erörterungen des Problems der objektiven Ästhetik leiden in der Regel mehr oder weniger darunter, daß zu sehr in Bausch und Bogen vom Objektivismus die Rede ist und auf die Verschiedenartigkeit der Probleme, je nachdem die Bezeichnung »objektiv« in dieser oder jener Bedeutung genommen wird, nicht gehörig geachtet wird. Dies gilt beispielsweise von Meumanns Auseinandersetzungen. Und auch in dem umsichtig erwägenden, gedrängt inhaltsreichen Aufsatze Dessoirs »Objektivismus in der Ästhetik« werden die verschiedenen Bedeutungen von »objektiv« nicht genügend auseinandergehalten[1]). Ist die Frage, die ich mir im folgenden (bis einschließlich Nummer 13) stelle, eng begrenzt, so führt ihre Beantwortung doch, wie mir scheint,

[1]) Erstens versteht Dessoir unter »objektiv« das Geknüpftsein ästhetischen Wertens an bestimmte Beschaffenheiten der uns als eigenlebendig gegenüberstehenden, willkürlich nicht wegschaffbaren ästhetischen Gegenstände; also die Gegenständlichkeit als solche, wie ich sie bei meiner Auseinandersetzung im Auge habe. Aber er handelt in dem Aufsatze auch von Objektivität im Sinne einer vom Subjekt unabhängigen Gesetzmäßigkeit. Weiterhin gewinnt der Ausdruck »Objektiv« die Bedeutung von objektivem Wert, Kulturwert, Kulturzusammenhang. Aber auch die übergreifende Wirklichkeit eines ästhetischen Idealreiches (also was im Texte unter Punkt 4 gekennzeichnet ist) wird herangezogen. Ich will nun selbstverständlich nicht behaupten, daß über alle diese verschiedenen Probleme nicht in demselben Aufsatze gehandelt werden solle. Ich will nur sagen, daß dem Leser zu wenig zum Bewußtsein gebracht wird, daß es eine ganze Reihe verschiedenartiger Bedeutungen des Ausdruckes »Objektiv« ist, die der Aufsatz in Erörterung zieht. — Dessoirs Aufsatz ist in dem 5. Bande dieser Zeitschrift (S. 1—15) enthalten.

zu einer entscheidenden Einsicht hinsichtlich dessen, was in die psychologische Behandlung des ästhetischen Problems hineinfällt.

Doch möchte ich, bevor ich an diese Frage herantrete, noch einen anderen, verwandten Untersuchungsgegenstand absondern.

3. In der letzten Zeit ist viel von einer »allgemeinen Kunstwissenschaft« in dem Sinne die Rede, daß darunter eine außerhalb der Ästhetik stehende selbständige Wissenschaft verstanden werden solle. Besonders von Max Dessoir, Hugo Spitzer, Richard Hamann, Emil Utitz, nachdem schon vor längerer Zeit Konrad Fiedler vorangegangen war, ist diese Loslösung vertreten worden[1]. Zweifellos besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen der Forderung einer objektiven Methode in der Ästhetik und dem Verlangen nach Verselbständigung der Kunstprobleme: führe man, so könnte gesagt werden, die objektive Methode in die Ästhetik ein, so werde dadurch die Ästhetik über den ihr eigentümlichen psychologischen Charakter hinausgedrängt, und es entstehe dann von selbst eine die gegenständliche Seite der Kunst durchforschende Behandlungsweise. Aber auch wenn die Vertreter der allgemeinen Kunstwissenschaft hierin ihre Ansicht nicht richtig wiedergegeben finden sollten: soviel steht jedenfalls fest, daß in der allgemeinen Kunstwissenschaft, so wie ihre Vertreter sie auffassen, der psychologische Gesichtspunkt bei weitem nicht so im Vordergrunde steht, wie dies in der Ästhetik der Fall zu sein pflegt, sondern die gegenständliche Behandlung der Kunst überwiegt. Trotz dieses Zusammenhanges soll der Vereinfachung wegen auch diese Frage beiseitegeschoben werden.

Übrigens kommt mir vor, als ob dieser Abgrenzungsfrage eine zu große Wichtigkeit beigemessen würde. Mögen die Vertreter der »allgemeinen Kunstwissenschaft« aus dem Hereinziehen der Kunst in das Untersuchungsgebiet der Ästhetik noch so viel Unheil für die Kunstforschung herleiten: ich bin überzeugt: die Ästhetik wird sich daran nicht kehren. Die Gedankengänge der Ästhetik führen mit dermaßen natürlicher Notwendigkeit (fast möchte ich sagen: mit Selbstverständlichkeit) zu den Kunstproblemen hin, daß sie sich kaum entschließen wird, angesichts der Kunst ihre Gedankenfäden darum abzureißen, weil ihr einige allzu peinliche Grenzhüter an der Schwelle zur Kunst hin ein Eintrittsverbot entgegenhalten. Sie wird auf dieses Verbot ge-

[1]) Emil Utitz gibt in seinem Werk »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« einen guten Überblick über diese Bewegung (Bd. 1, S. 3—25). Hugo Spitzer erörtert diese Frage in dem mit Unrecht wenig bekannt gewordenen Werke »Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik« (1913, S. 142 ff, 205 ff.). Vgl. auch Spitzers Aufsatz »Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft« in der Deutschen Literaturzeitung 1908, Nr. 25—27, besonders Nr. 26, S. 1610 ff.

lassen erwidern: es bleibe von ihr aus durchaus unverwehrt, sämtliche Kunstfragen, die ästhetischen, ethischen, religiösen, sozialen, pädagogischen, wenn es sich als zweckmäßig erweisen sollte, in eine Wissenschaft zusammenzufassen; nur möge man auch ihr gestatten, soviel von der Kunst, als sich zwanglos vom Standpunkte der Ästhetik aus tun läßt, innerhalb ihres Untersuchungsbereiches abzuhandeln. Und ich glaube: es dürfte wohl das Wesentliche an der Kunst sein, was dabei zur Behandlung kommt. Schließlich ist doch die Hauptsache, daß die Kunstprobleme in sachlich förderlicher Weise erörtert werden. Es ist von verhältnismäßig untergeordneter Wichtigkeit, ob dies im Rahmen einer »Ästhetik« oder unter der Überschrift: »Allgemeine Kunstwissenschaft« geschieht. Auch müßte die »Allgemeine Kunstwissenschaft« dasselbe Verbot, das sie an die Ästhetik richtet, auch dem Ethiker, dem Soziologen, dem Völkerpsychologen, dem Religionsphilosophen, dem Pädagogen zugehen lassen. Sie alle werden von ihren eigentümlichen Aufgaben aus gleichfalls zu Betrachtung bestimmter Seiten an der Kunst geführt. Es wäre, gelinde gesagt, sonderbar, ihnen dies verbieten zu wollen. Und da sollte es nicht ungleich sonderbarer anmuten, wenn dem Ästhetiker eingeschärft wird: er solle sich strengstens vor Augen halten, daß er nicht mehr Ästhetik treibe, sondern in ein wesenhaft anderes Gebiet hinübergreife, wenn er vom Eigentümlichen der Kunst zu sprechen anfange? Der Ästhetiker wird dies um so wunderlicher finden, als er wahrnimmt, daß die »allgemeine Kunstwissenschaft« in der Hauptsache nichts anderes als »Ästhetik« vorträgt[1]).

II. Objektivität als reine Gegenständlichkeit.

A. Die objektive Ästhetik als Ergänzung der subjektiven Ästhetik.

4. Ich will den für die Forderer einer objektiven Ästhetik günstigsten Fall ins Auge fassen: ich will annehmen, daß für das psycho-

[1]) Beherzigenswert sind die Worte bei Felix Krueger (Über Entwicklungspsychologie 1915, S. 143): »Der Aberglaube darf ja wohl als überwunden gelten, als wäre die konkrete Welt der Erfahrung . . . stückweise auf verschiedene, einander ausschließende Wissenschaften aufgeteilt.« Was im besonderen die Kulturwissenschaften anlangt, so sei »ein stetiges, methodisches Zusammenarbeiten aller im Sinne wechselseitiger Hilfe« das Richtige. — Auf die Gesichtspunkte, die im besonderen Hamann für die Abtrennung »des Wesens des Ästhetischen vom Wesen der Kunst« vorgebracht hat, geht in zutreffend widerlegender Weise Erich Everth in der Besprechung von Hamanns »Ästhetik« ein (in dieser Zeitschrift, Bd. 8, S. 100 ff.).

logisch-ästhetische Verfahren, wenn man vom künstlerischen Schaffen absieht und allein den ästhetischen Betrachter berücksichtigt, ausschließlich die rein subjektiven Zustände und Vorgänge im ästhetischen Betrachter zur Verfügung stehen und alles andere, was sonst noch zum Ästhetischen gehören mag, für die psychologische Behandlung unzugänglich sei. Die psychologische Ästhetik würde dann ausschließlich in der subjektiven Gegenwirkung des Betrachters auf die wahrnehmungs- oder phantasiesinnlichen Gegenstände ihr Untersuchungsgebiet besitzen. In die psychologische Ästhetik würde sonach alles fallen, was der ästhetische Genuß (dieses Wort in weitestem Sinne genommen) in sich schließt; alles, was zu der Art und Weise gehört, wie der ästhetische Betrachter zum ästhetischen Gegenstande, insbesondere zum Kunstwerk Stellung nimmt; alles, was die Verarbeitung in sich enthält, die der ästhetische Betrachter in seinem Aufnehmen und Erleben mit dem Kunstwerke vornimmt. Darüber hinaus aber würde sie nicht reichen.

Gesetzt also den Fall, daß die psychologische Ästhetik[1]) ausschließlich hierin ihr Arbeitsgebiet besäße: so würde das Verlangen nach einer sie ergänzenden objektiven Ästhetik von einleuchtender Notwendigkeit sein. Denn unabweisbar würde sich die Frage aufdrängen: welche Bedingungen müssen sich an der sinnlichen Form der ästhetisch wirkenden Gegenstände (seien sie in der Naturwirklichkeit gegeben oder durch die Kunst geschaffen) erfüllt zeigen, wenn die als ästhetisch gekennzeichnete subjektive Gegenwirkung entspringen soll? Handelt es sich etwa um Werke der Malerei, so richtet sich die Frage auf die räumliche Gestalt und die Farbe. Welche Beschaffenheit müssen Linien, Flächen, Farben aufweisen, damit ein flächenhaft-farbiges Gebilde ein Gegenstand künstlerischen Erlebens werden könne? Und dieselbe Art der Fragestellung nach den gegenständlichen Bedingungen erhebt sich selbstverständlich hinsichtlich jeder anderen Kunst und

---

[1]) Mit dem weit verbreiteten Standpunkt, der radikal von der Ästhetik alle psychologischen Untersuchungen ausschließt, setze ich mich hier nicht auseinander. Alle Ästhetiker, die, um nur von der Gegenwart zu reden, von Cohen, Rickert, Husserl herkommen, errichten, mit mehr oder weniger Strenge, eine solche Scheidewand zwischen Psychologie und Ästhetik. Was durch die Natur der Probleme wesenhaft zusammengehört, wird auseinandergerissen. Die Psychologie wird nun einmal heutigentags von vielen wie etwas Verunreinigendes beiseitegeschoben. So erklärt beispielsweise vom Standpunkte der Phänomenologie aus Aloys Fischer alle Fragen, die sich auf das künstlerische Genießen und Schaffen, auf das künstlerische Genie, auf die Wirkungen der Kunst beziehen, für »außerästhetisch«. Die Ästhetik habe es nur mit Geltungs- und Wertfragen zu tun (Ästhetik und Kunstwissenschaft; in der Festschrift für Theodor Lipps, 1911, S. 100 f., 112). Übrigens ist diese Abhandlung reich an einsichtsvollen und zutreffenden Erwägungen.

ebenso hinsichtlich der Kunst im allgemeinen und in noch größerer Erweiterung hinsichtlich des ästhetischen Gegenstandes überhaupt. Natürlich muß auch nach den gegenständlichen Bedingungen für die verschiedenen Grundgestalten des ästhetischen Erlebens gefragt werden. Also: welche Erfordernisse muß die Sinnenform des ästhetischen Gegenstandes erfüllt zeigen, damit das Erlebnis des Anmutigen, des Idealschönen, des Reizenden, des Erhabenen im Betrachter erweckt werde?

Hierin läge eine wesentliche Ergänzung der subjektiven oder psychologischen Methode vor. Jetzt wären Arten der Raumgestaltung, Farbenverhältnisse, Tonzusammenhänge, Wortformungen zu beschreiben und auf die entsprechenden subjektiven ästhetischen Erlebnisse zu beziehen. Die Ästhetik hätte es sonach mit zweierlei Problemen zu tun: teils mit subjektiven, teils mit objektiven. Oder vielmehr: jedem subjektiv-ästhetischen Problem würde ein objektiv-ästhetisches entsprechen, und ebenso umgekehrt.

Zugleich aber besteht schon auf dem Boden, auf den ich mich hypothetisch gestellt habe, ein Übergewicht der subjektiven Methode. Denn das Ästhetische vollzieht sich im Subjekte. Das Ästhetische wird nirgends anderswo als im Erleben wirklich. Der ästhetische Gegenstand ist nur die Bedingung für das Wirklichwerden des Ästhetischen im erlebenden Subjekte. Der ästhetische Gegenstand mündet gleichsam in das schauende und fühlende Subjekt. Sinnlos dagegen wäre es, zu sagen: das ästhetisch erlebende Subjekt münde in den Gegenstand; nicht im Erleben, sondern in reiner Gegenständlichkeit verwirkliche sich das Ästhetische. So stellt also die objektive Methode der Ästhetik auch in dem angenommenen, für sie günstigsten Falle lediglich die Bedingungen fest, unter denen sich das Ästhetische, das in seinem Selbstsein außerhalb dieser Methode fällt, verwirklicht. Die objektive Ästhetik arbeitet im Dienste der subjektiven Ästhetik [1]).

Hier kann an die Absicht, die Schiller in dem geplanten »Kallias« zu verwirklichen gedachte, erinnert werden. Die Ästhetik Kants erschien ihm als einseitig subjektiv: er wollte sie durch den »objektiven Begriff des Schönen«, durch einen »objektiven Grundsatz des Geschmacks« ergänzen. In der Tat beziehen sich die Ausführungen

---

[1]) Auf dem Standpunkt einer solchen (wie sich zeigen wird, unhaltbaren) Zweiteilung der Ästhetik steht beispielsweise der Aufsatz August Dörings »Die Methode der Ästhetik« (in dieser Zeitschrift, Bd. 4, S. 323 f.): die Aufgabe der Ästhetik bestehe in der Feststellung einerseits »des Wesens der ästhetischen Wirkung« und anderseits »der durch diese geforderten Beschaffenheit des ästhetischen Objektes«. Auch Hugo Spitzers Auffassung von der Aufgabe der Ästhetik liegt in dieser Richtung (Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft; a. a. O. Nr. 26, S. 1608,1612).

Kants über das Schöne nur auf die Frage, welche Erfordernisse in der Bewußtseinseinstellung des betrachtenden Subjektes erfüllt sein müssen, wenn ästhetisches Wohlgefallen und Geschmacksurteil zustande kommen sollen. Dies befriedigt Schiller nicht: er möchte zeigen, worin gegenständlich die Schönheit bestehe. Und wenn er in den Entwürfen zum Kallias, die er seinem Freunde Körner schickt, die Schönheit als »Freiheit in der Erscheinung«, als frei erscheinende »Form« bestimmt und ableitet, so will er mit diesem an der Sinnenform der ästhetischen Objekte zutage tretenden Grundzug die gegenständliche Bedingung angegeben haben, auf die hin ästhetische Befriedigung im Subjekt erfolgt[1]).

B. Das Gegenständlichwerden der subjektiven ästhetischen Faktoren.

5. Doch liegen die Dinge in Wahrheit nicht so, wie ich angenommen habe. Die Kunstwerke sind sowohl für den Künstler wie für den Betrachter Kunstwerke nur dadurch, daß sie als vom Subjekte durchgefühlte und durchgegliederte Gegenstände bestehen. Freilich hat das Kunstwerk eine Außenseite, geradeso wie für den Naturforscher eine Pflanze oder ein Kristall. Allein die Außenseite kommt an den Kunstwerken als eine vom Subjekte durchsetzte, mit subjektiven Faktoren verschmolzene Außenseite in Betracht, während es für den Naturforscher wohl ein lächerliches Beginnen wäre, etwa bei Beschreibung eines Kristalls oder einer Pflanze die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie gewisse Linien emporstreben, sich gegeneinander spannen, sich zueinander neigen, sich das Gleichgewicht halten, Einförmigkeit oder eine reiche Mannigfaltigkeit in der Einheit zeigen, eine strenge oder eine spielende Ordnung darstellen u. dgl. Der Naturforscher will seine Gegenstände in vollständiger Ablösung von seinem Seelenleben betrachten; seine Strebungen und Stimmungen in das körperliche Ding einzufühlen, gilt ihm als ein auf dem Boden seiner Wissenschaft törichtes Verfahren. Für den Ästhetiker dagegen wird ein Körperding nur dadurch Gegenstand, daß seine Oberfläche seelenvoll zu ihm spricht. Den Naturforscher geht der »Ausdruck« der betrachteten körperlichen Formen nichts an. Dem Ästhetiker ist der »Ausdruck« seiner Gegenstände alles. Zieht man den »Ausdruck« ab, so fallen die Gegenstände überhaupt nicht mehr in den Bereich des Ästhetischen. Mit einem Worte: erst durch den in die sinnliche Oberfläche eingefühlten seelischen Gehalt wird ein Gegenstand zum ästhetischen Gegenstand. Die Betrachtung des Gegenständlichen

[1]) Schiller an Körner in den Briefen vom 21. Dezember 1792 und vom 25. Januar, 8., 18., 23. und 28. Februar 1793.

wird daher für die Ästhetik von selbst zu einer psychologischen Untersuchung. Der »Ausdruck« der Gegenstände rührt ja eben aus dem einfühlenden Subjekte her. Die Untersuchung des Ausdruckes der Sinnenform (sei es an dem Kunst- oder dem Naturwirklichen) arbeitet sonach durchweg mit Begriffen, die dem Seelenleben des betrachtenden Subjekts entnommen sind.

Man mag wie immer zur »Einfühlung« stehen; man mag ihr eine andere Stellung in der ästhetischen Begriffswelt geben und sie in anderer Weise psychologisch verstehen, als ich dies versucht habe durchzuführen: jedenfalls scheint mir die »Einfühlungsästhetik« zu unwidersprechlicher Klarheit gebracht zu haben, daß ein Gegenstand nur durch Verschmelzung seiner Sinnenform mit subjektiven, vor allem dem Bereich der Strebungen und Gefühle entnommenen Faktoren zum ästhetischen Gegenstande wird, und daß diese Verschmelzung einen solchen Grad von Einigung darstellt, daß für den ästhetischen Betrachter unabtrennbar von der Sinnenform, in und mit ihr, zugleich ihre Beseeltheit, ihr »Ausdruck« vorhanden ist. Ich weiß sehr wohl: es gibt scharfsinnige und tiefdringende Ästhetiker, die dies leugnen. Für die Kunstphilosophie von Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand und Hans Cornelius beispielsweise gibt es so etwas wie Einfühlung überhaupt nicht als ästhetisch bedeutsamen Faktor. Soweit im besonderen die bildende Kunst in Frage steht, komme alles auf gesetzmäßig gliederndes räumliches Sehen an. Dieser — zweifellos eine wichtige Teilwahrheit enthaltende — Gedanke wird von dieser Gruppe von Ästhetikern derart übersteigert, daß das Geknüpftsein dessen, was den wesenhaften Bestand des Kunstwerkes bildet, an das Gefühlsleben des Betrachters gänzlich übersehen wird. Die Reinheit des Sehens ist derart das Hauptinteresse dieser gefühlsfeindlichen Ästhetiker, daß die Entleerung und Verflachung der ästhetischen Erlebnisse, die durch die Ausschaltung der eingeschmolzenen Gefühle herbeigeführt wird, unbeachtet bleibt [1]. Wer in dieser oder anderer Weise die Tatsache

---

[1]) Fiedler sieht das künstlerische Verhalten ausschließlich in der »anschaulichen Beherrschung des Gegenstandes«; durch das Erwachen des Gefühls wird die Anschauung zerstört; nur in der selbständigen Ausbildung der Anschauung liegt die Eigentümlichkeit der künstlerischen Begabung (Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876, S. 27, 29, 37). Cornelius vertritt den Satz, daß »alle künstlerische Gestaltung im Gebiete der bildenden Kunst nur Gestaltung für die Befriedigung des Auges ist« (Elementargesetze der bildenden Kunst, 2. Aufl., S. 2). Richard Hamann urteilt über die Einfühlungstheorie: sie führe vom Wesen des Ästhetischen am weitesten ab; nur die »Eigenbedeutung des Wahrnehmungsinhaltes« komme für die Ästhetik in Betracht; der Gefühlsausdruck gehöre zu dem »Fremdbedeutsamen« am Wahrnehmungsinhalte und falle daher nicht in die Ästhetik (Zur Begründung der Ästhetik; in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunst-

und Bedeutung der ästhetischen Einfühlung verkennt, wird freilich von seinem Standpunkte aus die Psychologie des Fühlens und Strebens aus der Ästhetik hinausweisen müssen. Aber die Psychologie des räumlichen Sehens mindestens wird er, soweit die bildende Kunst in Frage steht, doch nicht los. Dies wird ganz besonders deutlich an Hildebrands Schrift: Das Problem der Form in der bildenden Kunst.

6. Psychologische Behandlung des Kunstwerks: dies heißt nicht etwa nur Untersuchung der subjektiven Gegenwirkung, die das Kunstwerk im ästhetischen Betrachter erzeugt; sondern es ist damit zugleich gesagt, daß das in das Kunstwerk eingegangene, mit ihm verschmolzene, ihm zu eigen gewordene Seelenleben wesentlich mit zum Gegenstande der Untersuchung gehört. Die psychologische Ästhetik sieht das im Kunstwerk gegenständlich gewordene Seelenleben des Künstlers und hiermit auch das bei jeder neuen Betrachtung immer wieder aufs neue gegenständlich werdende Seelenleben des Betrachters als einen Hauptgegenstand der Untersuchung an. Mit anderen Worten: alles, was zum seelischen Ausdruck des Kunstwerkes gehört, fällt, weil es aus der Seele des Künstlers und — in nacherzeugter Weise — aus der Seele des jeweiligen Betrachters stammt, in den Umkreis der psychologischen Ästhetik. Meumann begnügt sich, der psychologischen Ästhetik einfach die »rein objektive Betrachtung der Kunst und der Kunstwerke« entgegenzustellen [1]). Nirgends erfährt man bei ihm, worin denn eigentlich an den Kunstwerken das der psychologischen Betrachtung unzugängliche, rein-objektiv vorhandene Ästhetische bestehen solle. Vielmehr muß man sich wundern, wie Meumann, der durch und durch Psychologe ist, die Durchsetztheit der ästhetischen Seite der Kunstwerke von psychologischen Faktoren übersehen konnte.

Ich spreche in meinem »System« von den gegenständlichen Gefühlen. Damit meine ich die Gefühle, die, obzwar aus meinem eigenen Seelenleben stammend, mir doch als dem ästhetischen Gegen-

---

wissenschaft, Bd. 10, 1915, S. 118, 132 f. — Ästhetik, 1911; in der Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt«, S. 22). Übrigens hat Hamann es für angemessen erachtet, in dem Vorwort zu seiner »Ästhetik« mein »System der Ästhetik«, das damals in seinen beiden ersten Bänden vorlag, in ungewöhnlich geringschätziger Weise abzutun. Das Urteil, das er sich über mein Werk gebildet hat, und das er autoritativ den Lesern seines populären Büchleins von vornherein mit auf den Weg gibt, lautet: bei mir herrsche eine »gefühlige Art«, Ästhetik zu treiben; Gefühle werden zuweilen emphatisch den Dingen andeklamiert; es sei mehr poetische Gefühlsseligkeit als Schärfe des Begriffs bei mir zu finden; wenn Ästhetik oft als eine frauenzimmerliche Sache bewertet werde, so sei meine Behandlungsweise mit daran schuld; auch sei das ungeheuere Tatsachen- und Beispielmaterial nicht systematisch gebändigt. Ich erblicke in der Mitteilung dieses Werturteils seine Widerlegung.

[1]) Meumann, Die Grenzen der psychologischen Ästhetik, a. a. O., S. 150.

stande zugehörig, als seinen Ausdruck bildend, entgegentreten. Oft, ja in der Regel, erreicht diese Vergegenständlichung der Gefühle, wie das unmittelbare Erleben bezeugt, einen solchen Grad, daß mein Bewußtsein schlechterdings nichts von dem Ursprunge der Gefühle aus dem eigenen Ich weiß. Das Bewußtsein von der Zugehörigkeit dieser Gefühle zu meinem Ich ist völlig ausgeschaltet. Das von meinem eigenen Ich Gelieferte wird mir selbst erst aus dem mir gegenüberstehenden Gegenstande überhaupt bekannt. Das Einfühlen wird gleichsam übersprungen; erst das Eingefühlte kommt zum Bewußtsein [1]).

Wenn sich die Sache so verhält, so werden die gegenständlichen Gefühle in doppelter Weise zu betrachten sein: subjektiv- und objektiv-psychologisch. Jenes geschieht, insofern die Gefühle als aus dem Seelenleben des Künstlers oder Betrachters stammend, als Beteiligung und Leistung des Subjektes angesehen werden. Ich stelle beispielsweise fest, daß der Eindruck des Anmutigen dann entspringt, wenn das Subjekt einen Gefühlstypus, den man als »schöne Seele« zu bezeichnen pflegt, aufweist und diesen seinen Gefühlstypus mit der Sinnenform des Gegenstandes verschmilzt. Die objektiv-psychologische Betrachtung dagegen tritt ein, wenn das Gegenständlichwerden der Gefühle zum maßgebenden Gesichtspunkt für die Untersuchung wird. Jetzt handelt es sich also um die gegenständliche Ausgestaltung der Gefühle, gleichsam um den Leib, den sie sich geben, um die Ausdrucksformen, in denen sie sinnlich (sei es sichtbar, sei es hörbar, sei es phantasieanschaulich) zutage treten. Das Werden der Gefühle zur Oberfläche steht jetzt in Frage. Mit anderen Worten: es wird jetzt nach den Beschaffenheiten gefragt, welche die Sinnenform des Gegenstandes aufweist, wenn in ihm dieser oder jener Gefühlstypus zu sinnlichem Ausdruck kommt. So wird, was das Anmutige betrifft, dasjenige Zusammenspiel der Linien anzugeben sein, das besonders geeignet ist, den Gefühlstypus der »schönen Seele« zu verleiblichen.

So ist denn mein »System« dadurch, daß es alles Ästhetische als auf Einfühlung, d. h. auf Vergegenständlichung der Gefühle beruhend ansieht, von vornherein darauf eingestellt, mit der subjektiv-psychologischen Betrachtungsweise die objektiv-psychologische zu verbinden. Meumann dagegen kennt nur die subjektiv-psychologische Behandlungsweise. Die Vergegenständlichung der ästhetischen Gefühle fällt für ihn überhaupt nicht in den Zusammenhang dieser methodischen Frage. Für ihn ist die psychologische Ästhetik gleichbedeutend mit

[1]) Ich unterscheide im 1. Bande meines »Systems« (S. 219 f) einfache oder unbetonte und subjektiv-betonte Einfühlung. Jene unbetonte Einfühlung zeigt die Vergegenständlichung des Gefühls in vollentwickelter Weise.

der Psychologie des ästhetischen Genießens und Gefallens. Daher erblickt er in der psychologischen Ästhetik einschränkungslos ein Unternehmen, das die Aufgabe der Ästhetik »verstümmelt«[1]). Sicherlich wäre, wenn ich bloß die persönlichen oder »reaktiven« ästhetischen Gefühle behandelte, der Vorwurf berechtigt, daß mein »System« die gegenständliche Seite am Ästhetischen beiseite lasse. Indem ich jedoch die Einfühlung in die Ästhetik als einen grundlegenden Begriff aufnehme, ist der Ausdruck der ästhetischen Gegenstände und hiermit unmittelbar die Sinnenform an ihnen in den Kreis der Untersuchung gezogen. Schon damit, daß ich das Wesen der Einfühlung darin sehe, daß vom Betrachter die aus ihm stammenden Gefühle »lediglich als Ausdruck der von ihm wahrgenommenen Formen erlebt werden« (System, Bd. 1, S. 215 f.), ist die Ästhetik grundsätzlich in eine Richtung gebracht, die das Gegenständliche am Ästhetischen zu würdigen bereit ist.

Und so frage ich denn im zweiten Bande des »Systems« bei jedem ästhetischen Typus nicht etwa nur nach der ihm entsprechenden persönlichen oder reaktiven Gefühlsweise, sondern zugleich nach den Gefühlen, die sich in den zu ihm gehörigen Gegenständen gleichsam verleiblichen. Hiermit aber sind unmittelbar der Ausdruck, die Sinnenform, die Linien-, Farben-, Tonverhältnisse in den Umkreis der Betrachtung gezogen. Bei der Erörterung des Erhabenen z. B. handle ich nicht etwa nur über das Erhabenheitsgefühl, über das Verhältnis von Lust und Unlust, über die Steigerung des Selbstgefühls angesichts des Erhabenen, sondern auch und vor allem über die dem erhabenen Gegenstande eingefühlten Strebungen und die diesem eingefühlten psychologischen Typus entsprechenden Formverhältnisse. Wenn ich von dem Grenzenlos-, dem Wild-, dem Kolossalisch-Erhabenen oder etwa dem Erhabenen der reichen und dem der fehlenden Kleingliederung oder weiterhin von dem Prächtigen, dem Würdevollen, dem Pathetischen rede: überall werden dabei die für diese Ausdrucksweise charakteristischen Linien-, Farben-, Tonverhältnisse untersucht. Die Einfühlungsästhetik, so wie ich sie auffasse, ist eben damit zugleich Gegenständlichkeitsästhetik.

---

[1]) Meumann, Die Grenzen der psychologischen Ästhetik, a. a. O., S. 152. Jene Gleichsetzung der psychologischen Ästhetik mit der Untersuchung des ästhetischen Genießens ist für Meumann derart zwingend, daß er sogar die Betrachtung des künstlerischen Schaffens für eine nicht in die Psychologie gehörige Aufgabe erklärt (a. a. O. S. 150; System der Ästhetik S. 23 f.). Weil das Schaffen des Künstlers in hohem Maße objektiv-bedingt ist, folgert er, daß die Untersuchung des künstlerischen Schaffens nicht Sache der psychologischen Ästhetik sei. Gemäß dieser Begründungsweise müßte vor allem das Empfinden und Wahrnehmen aus dem Gebiete der Psychologie hinausverwiesen werden.

Aber nicht bloß dort, wo ich in meinem »System« die eingefühlten oder vergegenständlichten Gefühle ausdrücklich erörtere, sondern auch bei jeder der allgemeinen ästhetischen Normen führe ich jene doppelte Betrachtungsweise durch. Jede ästhetische Norm betrifft einerseits die seelische Betätigung, vor allem das Schauen und Fühlen des Subjektes, anderseits den dieser subjektiven Verhaltungsweise entsprechenden Ausdruck der Sinnenform. Der seelische Typus, der als Erfordernis des ästhetischen Verhaltens durch eine ästhetische Norm festgelegt ist, hat sozusagen seine Gegenseite an bestimmten Ausdrucksformen des ästhetischen Gegenstandes. Indem die Sinnenform des ästhetischen Gegenstandes in der Weise eines bestimmten seelischen Typus aufgefaßt wird, erfährt sie selbst eine entsprechende Veränderung: sie bringt gegenständlich zum Ausdruck, was sich auf Seite des Betrachters als subjektive Verhaltungsweise findet. So behandle ich denn im »System« jede der vier ästhetischen Grundnormen sowohl nach der subjektiv-, wie nach der objektiv-psychologischen Seite; nur daß ich dort die subjektiv-psychologische Seite einfach als die psychologische, die objektiv-psychologische als die gegenständliche Seite bezeichne. Die erste Norm heißt subjektiv-psychologisch: »Verschmelzung von Fühlen und Schauen« oder »gefühlserfülltes Schauen«; objektiv-psychologisch entspricht ihr »Einheit von Form und Gehalt«. Oder: die dritte Norm lautet subjektiv-psychologisch: »Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls« oder »Willen- und Stofflosigkeit des Verhaltens«; gegenständlich bezeichnet heißt diese Norm: das Ästhetische als »Welt des Scheines«. Auch hier bedeutet die gegenständliche Seite kein Heraustreten aus dem Umkreis der Psychologie. Durch mathematisch-naturwissenschaftliches Beschreiben und Zergliedern gelangt man (um bei den zwei soeben gebrauchten Beispielen zu bleiben) weder zu der Einheit von Form und Gehalt, noch zu der Scheinwelt der Gegenstände. Mit der Einheit von Form und Gehalt stehe ich auf dem Boden psychologischen Verschmolzenseins; und mit dem scheinweltlichen Eindruck bewegt man sich, wie man ihn auch auffassen mag, gleichfalls in einem psychologischen Medium. Ich habe sogar jedesmal einen besonderen Abschnitt der subjektiv-psychologischen und einen besonderen der gegenständlichen Behandlung der Normen gewidmet.

So wird also die psychologische Ästhetik, wie ich sie auffasse und durchzuführen versucht habe, der gegenständlichen Seite des Ästhetischen, der Sinnenform der Kunstwerke vollkommen gerecht. Ich verstehe daher nicht, wie Meumann mich zu den »psychologischen Ästhetikern«, für welche »die Ästhetik nichts anderes als eine Psychologie des ästhetisch genießenden und urteilenden Menschen« ist,

zählen kann. Hiermit ist der Grundcharakter meiner Ästhetik dermaßen unrichtig angegeben, daß er geradezu in sein Gegenteil verkehrt ist [1]).

C. Das Subjektive in der ästhetischen Gegenständlichkeit.

7. Gewisse moderne Strömungen in der Philosophie legen nahe, sich bei dem gewonnenen Ergebnis nicht zu beruhigen, sondern die objektiv-psychologische Betrachtung des Ästhetischen unter einen Gesichtspunkt zu rücken, der zu der Frage drängt, ob das, was ich »objektiv-psychologisch« nenne, nicht doch vielmehr etwas sei, was außerhalb alles Psychologischen stehe. Liegt hier nicht das vor, was manche Philosophen »phänomenologische«, oder vielleicht, was andere »gegenstandstheoretische« Betrachtungsweise zu nennen pflegen? In so verschiedenen Bedeutungen die Ausdrücke »phänomenologisch« und »gegenstandstheoretisch« gegenwärtig verstanden werden mögen, immer werden sie in Gegensatz zur Psychologie gebracht. So legt sich denn die Frage nahe, ob die objektiv-psychologische Behandlungsweise des Ästhetischen nicht vielmehr in den Bereich der Phänomenologie oder Gegenstandstheorie falle?

Man könnte etwa folgenden Gedankengang geltend machen. Das dem ästhetischen Gegenstande Eingefühlte ist dermaßen mit dem Gegenstande eins, daß es uns als eine Bestimmtheit des Gegenstandes selber entgegentritt. Der ästhetische Gegenstand bietet sich selbst als einen seelenvollen Gegenstand dar. Der Gegenstand selbst hat Seelenton: sein Aussehen als solches ist schwermütig oder heiter, streng oder spielend. Das Eingefühlte gibt sich im Ausdruck des Gegenstandes kund; der Ausdruck aber fällt ganz auf Seite des Gegenstandes, ja in den Gegenstand hinein. Der Ausdruck gehört nicht weniger zu dem Was des Gegenstandes wie etwa seine Farbe oder sein Tönen. Daher scheint hier ein Untersuchungsgebiet vorzuliegen, das sich von dem der Psychologie wesentlich unterscheidet. Wenn man mit Stumpf die Untersuchung der Erscheinungen in ihrer reinen Gegenständlichkeit als Phänomenologie bezeichnet [2]), so würde die

---

[1]) Meumann, System der Ästhetik, S. 23. Bei Meumann allerdings liegt die Sache so, daß er trotz seines objektiv-ästhetischen Programms durchgehends subjektiv-psychologisch verfährt. Geiger hat recht, wenn er sagt: Meumann habe nirgends den Boden der psychologischen Ästhetik verlassen. »Die objektive Methode steht am Eingange der Ästhetik Meumanns — psychologische Einsichten sind ihr Resultat« (Zur Erinnerung an Ernst Meumann; in dieser Zeitschrift Bd. 11, S. 190 f.). Ebenso urteilt Oswald Külpe (Ernst Meumann und die Ästhetik; in der Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik, 1915, S. 233 ff.): nirgends habe Meumann die Grenzen der Psychologie überschritten.

[2]) Carl Stumpf, Zur Einteilung der Wissenschaften 1907, S. 26 ff.

Betrachtung des uns gegenüberstehenden ästhetischen Was zur Phänomenologie zu rechnen sein. — So etwa könnte zugunsten einer Ablösung der objektiven Ästhetik von der psychologischen gesprochen werden.

Damit ist man freilich noch nicht bei der phänomenologischen Betrachtung im Sinne Husserls angelangt. Der Phänomenologe dieser Richtung müßte hieran noch einen weiteren Gedankengang knüpfen: er müßte dartun, daß diese unpsychologische Untersuchung des ästhetischen Gegenstandes den Charakter eines wesenserschauenden, eidetischen, intuitiven Erfassens trage. Und wiederum der Gegenstandstheoretiker im Sinne Meinongs müßte zeigen, daß die unpsychologische Durchforschung des ästhetischen Gegenstandes in der Weise jenes apriorisch evidenten Erfassens, wie es Meinong für seine »Gegenstandstheorie« in Anspruch nimmt, zu geschehen habe. Doch will ich hier weder auf eine Kritik dieser gegenstandstheoretischen, noch jener phänomenologischen Methode eingehen. Mir genügt es, zu erweisen, daß die Untersuchung der ästhetischen Gegenständlichkeit Sache der gegenständlich verfahrenden Psychologie ist. Übrigens was den Phänomenologen im Sinne Husserls betrifft, so darf er seine Methode, wenn man sie einmal zugibt, auch auf die subjektive Seite des ästhetischen Vorganges anwenden. Auch auf die ästhetischen Akte kann sich die phänomenologische Wesenserfassung richten. So hat Moritz Geiger den ästhetischen Genuß als solchen nach phänomenologischer Methode zergliedert. Er will den Genuß weder mit induktiver, noch deduktiver Psychologie behandeln; er will sein Ziel ausschließlich durch »phänomenologisches Einsichtigmachen« erreichen [1]).

Eine Behandlung der Ästhetik im Sinne einer Wissenschaft vom rein Gegenständlichen, also unter Ausschließung alles Subjektiven, findet sich im Grunde schon bei Herbart. Die Ästhetik hat nach seiner Auffassung das reine Was der musterbildlichen ästhetischen Grundverhältnisse ohne jedes Hereinziehen der Frage nach ihrer psychologischen Herkunft festzustellen und zu kennzeichnen. Dies gilt von der Ästhetik in dem weiten Umfange, den Herbart der

[1]) Moritz Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Im »Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung«, Bd. 1, Teil 2, 1913, S. 570 ff. Wenn ich freilich die Art, wie Geiger sein angekündigtes Verfahren nun wirklich ausführt, ins Auge fasse, so finde ich darin nichts, wodurch es sich wesentlich von der empirisch-psychologischen Analyse unterschiede. Es zeichnet sich durch einen besonders scharf spähenden Blick für die erstaunlichen Spaltungen und Verwobenheiten in den Verhaltungsweisen des Bewußtseins aus. Aber ein solches Können liegt durchaus innerhalb der Leistungsfähigkeit der empirisch-psychologischen Analyse.

»Ästhetik« gibt, also nicht nur von der Ästhetik in dem eigentlichen, uns hier allein beschäftigenden Sinne, sondern auch von der Ethik. Die Ästhetik hat »die einfachsten ursprünglichen Bestimmungen dessen, was an Objekten als solchen unwillkürlich gefällt oder mißfällt«, aufzusuchen. Vom »Subjektiven«, von den »Gemütszuständen«, den »Erregungen« ist gänzlich abzusehen. Das Schöne ist rein »gegenständlich oder objektiv«. Psychologische Prädikate geben nichts zu erkennen vom objektiven Schönen. Die Ästhetik betrachtet das »bloße Was«, das »Bild«. Die Einstellung des Ästhetikers im Sinne Herbarts ist phänomenologisch, wenn man dieses Wort in der ihm von Stumpf gegebenen Bedeutung nimmt [1]).

Bei den folgenden Ausführungen stehen mir indessen vor allem Erscheinungen der Gegenwart vor Augen. Sowohl von phänomenologischer wie von gegenstandstheoretischer Seite wurden Versuche gemacht, die ästhetische Gegenständlichkeit unter prinzipiellem Beiseitesetzen aller Psychologie in ihrem Wesen zu bestimmen. Phänomenologisch beispielsweise will Waldemar Conrad dem ästhetischen Gegenstand auf den Grund schauen. In gewissem Sinne verfährt auch Richard Hamann phänomenologisch. Von gegenstandstheoretischem Standpunkte aus hat sich Stephan Witasek mit unserem Problem beschäftigt. Und Edith Landmann-Kalischer steht dieser Denkweise wenigstens nahe. Schon im Hinblick auf die Abhandlungen dieser Ästhetiker erscheint es mir wichtig, die folgenden Betrachtungen anzustellen.

8. Sehen wir zu, wie es mit einer radikalen Ablösung der rein gegenständlich-ästhetischen Betrachtung von aller Psychologie bestellt wäre. Zweifellos kommt es häufig vor, daß, wenn mir z. B. eine Landschaft als friedlich erscheint, das subjektive Erlebnis eines friedlichen Gefühls nicht für sich besteht, sondern das Friedliche mir nur als Ausdruck der gegenständlichen Landschaft gegeben erscheint. Ebenso wenn mir freundliche Gesichtszüge gegenübertreten, braucht das Gefühl des Freundlichen nicht für sich in mir vorzukommen; vielmehr kann unter gänzlicher Ausschaltung eines solchen Gefühls das Freundliche mir lediglich als Ausdruck am Gegenstande erscheinen.

---

[1]) Herbart, Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie, § 81 ff. (Hartenstein-Ausgabe, 1850, Bd. 1, S. 124 ff.). Allgemeine praktische Philosophie; in der »Einleitung« (Hartenstein-Ausgabe, Bd. 8, S. 10 f., 13). Ich sehe hier davon ab, daß sich Herbart auch der intuitiven Wesenserfassung Husserls mindestens annähert. Besonders was er über die »vollendete Vorstellung«, mit der wir uns in die objektiven Verhältnisse »versetzen« sollen, und über die »ursprüngliche Evidenz« sagt, mit der sich uns das Was des Schönen darstellt (Bd. 1, S. 124; Bd. 8, S. 15, 27 ff.; ebenso Bd. 6, S. 378 [in der Psychologie als Wissenschaft, § 152]), gehört hierher.

In solchen Fällen vollzieht sich sonach die genaue Beschreibung des gegenständlichen Befundes, ohne daß ein daneben vor sich gehendes subjektives Erleben hereinzuziehen wäre.

Allein hierbei ist zweierlei nicht außer acht zu lassen. Erstens wird durch die rein-gegenständliche Beschreibung von ausdrucksvollen Linien, Farben, Tönen die Frage geradezu aufgedrängt, woher der Ausdruck stamme. Und diese Herkunftsfrage weist mit unwidersprechlicher Notwendigkeit auf das subjektive Erleben des Betrachters hin: es muß eine, wenn auch dem Bewußtsein unbemerkt gebliebene Einfühlung von Seite des Betrachters stattgefunden haben. Hiermit stehen wir aber mitten in der subjektiven Psychologie. Geiger redet in solchem Falle von einer »kausalen Funktion« der Einfühlung[1]). Vom Betrachter ist zwar kein Erlebnisakt des Einfühlens mit Bewußtsein vollzogen worden; aber unbemerkt muß er doch Einfühlung als Bedingung der Ausdrucksgegebenheit geleistet haben. Es wäre nun aber eine sonderbare Enthaltsamkeit, wenn der Ästhetiker, um nur ja Phänomenologe oder Gegenstandstheoretiker zu bleiben, diese ins Subjektive hinübergreifende Frage ablehnen wollte. Und ebenso unsachlich wäre es, wenn umgekehrt der psychologische Ästhetiker, um nur ja nicht aus seiner subjektiv-psychologischen Rolle herauszufallen, bei Behandlung der Einfühlung sich enthalten wollte, das gegenständliche Ergebnis der Einfühlung — das heißt ihr Ausdruckgewordensein am Gegenstande — zu beschreiben. Die Natur der Sache bindet beide Betrachtungen aneinander, derart, daß sie auf kurzer Darstellungsstrecke mannigfaltig miteinander wechseln können. Diese enge sachliche Zusammengehörigkeit beider Fragestellungen läßt es als unbegründet erscheinen, das rein-gegenständliche Beschreiben der Ausdruckserscheinungen als eine besondere Wissenschaft gegenüber der Psychologie abzusondern.

Erst einem zweiten Gesichtspunkte indessen kommt eigentlich entscheidende Bedeutung zu. Ist es denn richtig, daß eine genaue und vollständige Beschreibung dessen, als was sich der ästhetische Gegenstand darbietet, gegeben werden kann, ohne daß das betrachtende Subjekt in seinem subjektiven Verhalten herangezogen würde? Auch wo der Akt des Einfühlens dem Bewußtsein völlig unbemerkt geblieben ist, steckt doch das Eingefühlte als implizite erlebtes Ergebnis jenes Aktes in dem Ausdruck des ästhetischen Gegenstandes drinnen. Es wäre ein sinnloses Beginnen, den ästhetischen Ausdruck beschreiben zu wollen, ohne das fühlend-schauende Subjekt zugleich mit zu meinen. Die Frage ist: was liegt für uns vor, wenn ein

[1]) Moritz Geiger, a. a. O., S. 580 ff.

Gegenstand ästhetischen Ausdruck für uns hat? Was finden wir im Erleben des ästhetischen Ausdruckes vor? Diese Frage kann nur durch Selbstbesinnung beantwortet werden. Es gilt, sich darauf zu besinnen, was man damit meint, wenn man einen Gegenstand ästhetisch-ausdrucksvoll findet. In solcher Selbstbesinnung wird man dessen unbezweifelbar gewiß, daß im Ausdruck zugleich der Eindruck auf uns als fühlend-schauendes Subjekt mitenthalten ist. Im Ausdruck eines Gegenstandes fühlt sich das Subjekt mit seinem subjektiven Erleben beteiligt. Mein Ich fühlt sich, indem mir etwas als ausdrucksvoll gegenübertritt, gleichsam herangezogen, getroffen, mitschwingend. Wenn mir der Wehmutsausdruck von Gesichtszügen, der lachende Ausdruck einer Landschaft, sei es in Kunst oder Wirklichkeit, gegenübersteht, so hängt dieser Ausdruck (dies sagt mir die Selbstbesinnung) wesentlich an mir als fühlend-schauendem Ich. Ohne das Mit-Dabeisein meines Ich würde mir das Gesehene gänzlich bedeutungsleer aussehen: ich würde wohl Gestalten und Farben, aber keinen ihnen innewohnenden gefühlsmäßigen Sinn, kein »Wehmütig-Aussehen«, kein »Lachend-Erscheinen« wahrnehmen. Die Selbstbesinnung tut hier nichts, als daß sie das, was im ästhetischen Verhalten ein wesentliches Bestandstück bildet, aber nicht von Aufmerksamkeit begleitet zu sein braucht, unter den Blick der Aufmerksamkeit rückt. Wer mitten im ästhetischen Verhalten steht, richtet freilich seine spähende Aufmerksamkeit in der Regel nicht auf das, was in dem Gegebensein des ästhetischen Gegenstandes an Bestandstücken enthalten ist. Er hebt aus dem Ganzen des ästhetischen Gegenstandes, aus seiner Gesamtqualität, nicht notwendig alle wesentlichen Seiten in den Blickpunkt seines Aufmerkens. Die Selbstbesinnung nun tut nichts anderes, als daß sie auch das dem Aufmerken Entzogene vor das Bewußtsein hinstellt. Und da sagt sie nun hinsichtlich der uns beschäftigenden Frage, daß in der Ausdrucksgegebenheit das Subjekt sich selbst als zugehörig zum Ausdruck miterlebt. Oder noch schärfer ausgedrückt: das Subjekt erlebt sich in der Ausdrucksgegebenheit als dasjenige Medium, innerhalb dessen so etwas wie Ausdruck allererst möglich ist. Sicherlich also ist Einfühlung nicht als Akt-Erlebnis vorhanden; wohl aber liegt Erleben des Einfühlungsergebnisses vor. Dessoir hat zweifellos recht, wenn er sagt, daß der ästhetische Gegenstand sein eigenes Leben lebt, seine volle und eigentümliche Wirksamkeit hat und mit Rechten und Forderungen ausgestattet vor das Subjekt hintritt [1]). Aber diese Eigen-

[1]) Dessoir in dem angeführten Aufsatz S. 9. In seinem Hauptwerk (1903) übrigens urteilte Dessoir noch mehr im Sinne einer gemäßigt-psychologischen Ästhetik: »Mir scheint demnach ein wohl verstandener Psychologismus nicht aus-

lebendigkeit und Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Gegenstandes besteht für uns nur insofern, als das betrachtende Subjekt sie als nur durch sein eigenes Erleben ihren Sinn erhaltend weiß.

9. Man möge sich doch, gewissermaßen zur Probe für das Richtige dieser Behauptung, auf folgenden Unterschied besinnen. Ich habe etwa eine runde rote Scheibe vor mir. Ich besinne mich darauf, was ich erlebe, indem mir Rund und Rot als zu der reinen Gegenständlichkeit gehörig erscheint. Ich mag meine Selbstbesinnung noch so zuschärfen: irgend eine Beteiligung meines Ich in dem Was des Rund oder Rot ist nicht zu entdecken. Mein Ich fühlt sich nicht als mitgetroffen, nicht als mitschwebend, wenn ich ein rotes, rundes Ding sehe. Rund und Rot treten einfach von außen vor mein Bewußtsein hin. Dagegen wenn mir eine Baumgruppe als lustig, eine Wölbung als kühn erscheint, so liegt hier, wie mir meine Selbstbesinnung sagt, eine Gegenständlichkeit vor, in der sich mein Ich als mitschwingend, als mitgetroffen, ja geradezu als allererst den Boden für die Möglichkeit ausdrucksvollen Aussehens liefernd, fühlt. Und ich brauche nicht einmal an solche offenbare Einfühlungsbeispiele zu denken. Dasselbe leuchtet ein, wenn ich mich frage, was ich meine, wenn ich einen Gegenstand als schön, anmutig, erhaben bezeichne. Die Zugehörigkeit des Runden oder Roten zum Was des Gegenstandes wird in wesentlich anderer Weise erlebt als die Zugehörigkeit von Schön oder Häßlich zur Gegenständlichkeit. Hier liegt das Charakteristische in der Gewißheit von dem soeben gekennzeichneten unmittelbaren Dabeisein des Subjektes. Und diese Gewißheit entspringt nicht etwa erst aus der psychologischen Herkunftsfrage; auch nicht aus dem Einfluß irgendwelcher erkenntnistheoretischen oder metaphysischen Voraussetzungen; sondern sie ist unmittelbar in dem Erleben der Schönheit oder Häßlichkeit eines Gegenstandes vorhanden. Dort dagegen, wo etwas als rund oder rot erscheint, wird in dem Was des Rund und Rot schlechterdings nichts von Mitdabeisein des Subjektes erlebt.

Dieser Unterschied äußert sich unwillkürlich in der gewöhnlichen Redeweise: wir sagen wohl, daß uns ein Gegenstand den Eindruck des Schönen, Häßlichen, Anmutigen, Wehmütigen, Friedvollen macht; und wir reden so, auch wenn wir bestimmt behaupten wollen, daß Schönheit, Häßlichkeit usw. vorliegt. In dem Wort »Eindruck« ist das Mitdabeisein des Subjektes, ja geradezu das Hängen der ästhetischen Eigenschaft an dem Subjekte, angedeutet. Dagegen werden

---

sichtslos zu sein« (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 93). In jenem Aufsatze dagegen vertritt er die Auffassung, daß die ästhetischen Kernfragen zum Objektivismus in der Ästhetik führen.

wir nicht sagen: ein Ding macht uns den »Eindruck« des Roten oder Runden, sobald wir eine bestimmte Behauptung aussprechen wollen. Das Urteil »dies macht mir den Eindruck des Schönen« darf ich als gleichbedeutend mit dem Urteil »dies ist schön« gebrauchen. Dagegen ist das Urteil »dies macht mir den Eindruck des Runden« keineswegs gleichbedeutend mit dem Urteil »dies ist rund«.

10. Überblicke ich den ganzen Sachverhalt mit Rücksicht auf den Begriff der Einfühlung, so darf ich sagen: ästhetische Einfühlung ist in dreifachem Sinne vorhanden. Einmal gibt es zahlreiche Fälle, wo wir die Einfühlung in den Gegenstand mit Bewußtsein vollziehen, sie als Akt erleben. Diese Fälle liegen in dem gegenwärtigen Zusammenhange außerhalb unseres Interesses. Ich gebrauche für solche Fälle in meinem »System« (Bd. 1, S. 219 f.) die Bezeichnung: subjektiv-betonte Einfühlung«. Die Einfühlung ist für den ästhetischen Betrachter hier — so drücke ich mich dort aus — als »Ich-Erlebnis« vorhanden. Wir leben und legen uns in den Gegenstand hinein; wir durchfühlen ihn und fühlen unser Selbst hierbei als tätig[1]). Ich könnte in solchen Fällen auch mit Moritz Geiger von Einfühlung als »Erlebnisfunktion« sprechen. Wenn ich sodann die Fälle ins Auge fasse, die uns vorhin beschäftigt haben, so komme ich zur zweiten Gestalt der Einfühlung: ich nenne sie im »System« »unbetonte« oder »einfache« Einfühlung. Ich sage dort: »das Eingefühlte steht uns nur als Gehalt des Gegenstandes vor dem Bewußtsein«; »abgesehen von seinem Verschmolzensein mit dem geschauten Gegenstande ist das gegenständliche Gefühl für unser Bewußtsein einfach nicht vorhanden«. Hier ist also zwar nicht die Einfühlung als Akt, wohl aber das Eingefühlte als Ergebnis unserem Bewußtsein gegenwärtig. Das Eingefühlte tritt uns hier nur in der Weise des Ausdrucks entgegen. Aber hierin liegt zugleich, wie ich vorhin darlegte, eingeschlossen, daß, indem das Eingefühlte für uns als Ausdruck vorhanden ist, sich das Ich implizite darin als wesentlich mitbeteiligt fühlt. Die Aufmerksamkeit braucht auf diese Mitbeteiligung nicht gerichtet zu sein. Sobald ich aber Selbstbesinnung übe, wird mir das Mitschwingen meines Ich gewiß[2]). Nun ist aber endlich darauf zu achten, daß die »unbetonte« Einfühlung nur dann verständlich ist, wenn ohne Wissen des Subjektes auch ein Einfühlungs-Vollzug stattgefunden hat. Zum Eingefühlten als Ergebnis gehört als sein Erklärungsgrund — und das ist das Dritte — ein unbemerkt vor sich gegangener

---

[1]) Der Ausdruck »subjektive Mitbeteiligung«, den ich an der angeführten Stelle des »Systems« mehrere Male hierfür anwende, besagt zu wenig.

[2]) Diese auch in der »unbetonten« Einfühlung mit vorhandene Beteiligung des Subjekts kommt in meinem »System« nicht gebührend zur Geltung.

Einfühlungsakt. Hierfür kann man in Anlehnung an Geiger den Ausdruck »Einfühlung als bloß kausale Funktion« gebrauchen.

So steht also der Einfühlung als bewußtem Akt (oder der subjektivbetonten Einfühlung oder der Einfühlung als Erlebnisfunktion) die Einfühlung in der Form des bloßen Ergebnisses (oder die unbetonte Einfühlung) gegenüber. Zu diesem zweiten Typus aber gehört als sein psychologischer Ursprung die Einfühlung als bloß kausale Funktion (oder der nicht zu Bewußtsein gekommene Einfühlungsvollzug).

Sonach ist die ästhetische Untersuchung des Rein-Gegenständlichen, da sie den Ausdruck am Gegenstande behandelt, eben hiermit psychologischer Art. Wo Ausdrucksbeschreibung vorliegt, ist im Beschriebenen Subjektives, Seelisches immer mit dabei. Und zwar bildet dieses Seelische den Punkt auf dem i. Ohne den mitgesetzten seelischen Faktor wären die Züge des Gegenstandes für mich ein ästhetisch Belangloses, eine stumme, gänzlich unaufgeschlossene Welt. Es leuchtet hiernach ein, daß die Betrachtung des Rein-Gegenständlichen in der Ästhetik in das Gebiet des Objektiv-Psychologischen fällt. Wenn jemand der Betrachtung des Rein-Gegenständlichen den Namen »phänomenologisch« geben will, so mag dies geschehen. Nur würde dann das Wort »phänomenologisch« nichts anderes als die objektive Seite an der psychologischen Betrachtungsweise bedeuten.

11. Genau zu demselben Ergebnis gelangt man, wenn man von der Gliederung des ästhetischen Gegenstandes, von ihm als einem organischen Ganzen ausgeht. In vielen Fällen wird an dem Gegenstande von dem Betrachter das Gliedern mit Bewußtsein vollzogen. Das Gliedern ist als besonderer bewußter Akt vorhanden. Im »System« gehe ich auf dieses bewußte Gliedern in seinen verschiedenen Funktionsweisen genau ein (Bd. 1, S. 329 ff.). In anderen Fällen dagegen liegt die Sache so, daß wir uns einer gliedernden, beziehenden Tätigkeit überhaupt nicht bewußt sind, sondern wir nur das Bezogensein an dem Gegenstande wahrnehmen. Im »System« sage ich hierüber: »das Beziehen ist hier für das Bewußtsein nur vorhanden in der Form des Widerfahrens, in der Form eines Ergebnisses, eines fertig Dargebotenen; wir sind uns nur des Bezogenseins, nicht aber der beziehenden Tätigkeit bewußt« (S. 331). Ich nenne dort diese Gliederung die objektiv-immanente Gliederung. Auch hier freilich gehört ein entsprechender, dem Bewußtsein unbemerkt gebliebener Vollzug hinzu: ein vom Subjekt ausgehendes Beziehen und Gliedern als kausale Funktion. Ohne die Grundlage einer solchen kausalen Funktion des Gliederns wäre es unbegreiflich, daß mir eine Fassade, ein Tonstück, eine Strophe den Eindruck des Gegliederten macht. Aber diese kausale Funktion des Gliederns geht uns hier nicht unmittelbar

an. Wichtig für den gegenwärtigen Zusammenhang ist nur die Tatsache, daß uns oft ein Gegenstand, ohne daß wir uns eines gliedernden Aktes bewußt sind, als gegliedert gegenübersteht. Hier nämlich kann wiederum der Gegner der Psychologie einsetzen und sagen: die Beschreibung der Gliederung der ästhetischen Gegenstände gehe völlig ohne Heranziehung subjektiver Vorgänge vor sich; sie verlaufe rein gegenständlich; sie gehöre daher nicht in die Psychologie, sondern in die Phänomenologie oder in die Gegenstandstheorie.

Hierauf ist in ähnlicher Weise zu erwidern, wie es vorhin bei der Einfühlung geschehen ist. Wenn man es mit der reinen Gegenständlichkeit ernst nähme, so dürfte man nicht von Einheit im Mannigfaltigen, von loser oder strenger Einheit, von einheitlichem Fluß der Linien, von Auseinanderfallen in mehrere Gruppen, von entgegenstrebenden Einigungstendenzen, von Einförmigkeit oder von Überfülle reden. In allen Begriffen, die sich auf Gliederung beziehen, steckt, laut der Aussage der Selbstbesinnung, das mitbeteiligte Subjekt. Indem Gliederung für mich vorhanden ist, erlebe ich — so sagt mir die Selbstbesinnung — den Eindruck des Gegliedertseins. Der Gegenstand »ist« nicht einfach gegliedert in dem Sinne, wie er rot oder rund »ist«; sondern er sieht gegliedert aus; er wird vom Subjekt als gegliedert angesehen, aufgenommen, zusammengefaßt. Kurz, die Selbstbesinnung sagt uns: beim Auffassen der objektiv-immanenten Gliederung eines Gegenstandes liegen gleichwohl Eindrucksweisen des Subjektes vor. Dessoir hat recht, wenn er sagt, daß »im Gefüge der ästhetischen Objekte selbst eine Notwendigkeit herrscht, durch die ihre ästhetische Auffassung gefordert wird«[1]. Nur ist eben dieses objektive Gefüge selbst durchweg psychologisch belebt. Abgelöst vom Boden der Psychologie, würden alle bei Beschreibung der objektiv-immanenten Gliederung eines Gegenstandes gebrauchten Bezeichnungen ihren Sinn verlieren. Somit hebt sich auch von Seite der Gliederung des ästhetischen Gegenstandes die vermeintlich unpsychologisch-gegenständliche Betrachtung in ein objektiv-psychologisches Verfahren auf.

D. Kritisches.

12. Es dürfte nicht überflüssig sein, auf einige entgegenstehende Auffassungen kritisch einzugehen. Hierdurch wird der von mir vertretene Standpunkt schärfer beleuchtet und zugleich erhärtet werden.

[1]) Dessoir, Systematik und Geschichte der Künste; in dieser Zeitschrift, Bd. 9, S. 2. Ebenso hat Dessoir mit dem Hinweis darauf recht, daß die ästhetischen Gebilde keineswegs »nur Seele« sind (Objektivismus in der Ästhetik; in dieser Zeitschrift Bd. 5, S. 9). Aber ebenso richtig ist, daß ihre Objektivität nur als immanentbeseelte Objektivität besteht.

Mit besonderer Klarheit hat Witasek den Objektivismus im Sinne der Gegenstandstheorie auf das Ästhetische angewendet. Das Urteil »A ist schön« steht nach Witasek hinsichtlich der Objektivität auf derselben Stufe wie das Urteil »Die Wiese ist grün«. In beiden Fällen meinen wir mit der ausgesagten Eigenschaft eine dem Gegenstande zukommende, »ganz und gar in ihm liegende« Eigenschaft. Wir lesen das Merkmal »Schön« vom Gegenstande als anschauliche Eigenschaft ab. An und aus dem Gegenstande strahlt uns das Schöne gleichsam entgegen. Schönheit ist ein »anschauliches Absolutum«, das in einem wahrnehmungsähnlichen Prozeß zum Erfaßtwerden gelangt. Witasek lehrt sonach die »absolute Gegenständlichkeit der Schönheit«[1]).

Ich glaube: Witasek würde die in der ästhetischen Gegenständlichkeit enthaltenen subjektiven Faktoren nicht übersehen haben, wenn er, statt von dem ästhetischen Urteile auszugehen, das ästhetische Erleben zugrunde gelegt hätte. Nun hebt ja Witasek allerdings ausdrücklich hervor, daß das Urteil »A ist schön« nicht als auf Autorität beruhend, nicht als aus Erinnerung hergeholt, auch nicht als Ausdruck abstrakten Wissens anzusehen sei, sondern »gleichsam als seinem Inhalte nach ursprüngliches Erlebnis des Subjektes« auftrete[2]). Allein es bleibt eben doch das Erlebnis in Urteilsform, wovon er ausgeht. Durch die vergegenständlichende Tendenz, die der Urteilsform als solcher innewohnt, geschieht es, daß, wenn das Urteil das Erleben eines Gegenstandes zum Ausdruck bringen soll, unwillkürlich die Erlebnisseite zurücktritt. Die Frage ist: wie ist der ästhetische Gegenstand ursprünglich für mich vorhanden? oder: als was erlebe ich den ästhetischen Gegenstand?

Im ästhetischen Urteil dagegen liegt eine abgeleitete, logisierte Formulierung des ästhetischen Erlebens vor. Der ästhetische Urakt ist nicht das ästhetische Urteil, sondern das ästhetische Erleben. Es ist daher irreführend, von dem Urteil »A ist schön« auszugehen[3]).

Sodann hängt das Hinwegsehen über die subjektiven Faktoren bei Witasek wohl auch damit zusammen, daß er sich immer nur die allgemeinste Eigenschaft, das Schöne, vor Augen hält. Hätte er an bestimmtere Ausgestaltungen des Ästhetischen gedacht, so hätte ihm die im ästhetischen Gegenstande implizite miterlebte Subjektivität nicht so

---

[1]) Stephan Witasek, Über ästhetische Objektivität. In der Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, Bd. 157 (1915), S. 5 f., 9 ff., 22, 28, 39, 48.

[2]) Witasek, ebenda, S. 8.

[3]) Ähnlich hat sich schon Anna Tumarkin gegen die Rangstellung des ästhetischen Urteils bei Witasek geäußert (Ästhetisches Ideal und ethische Norm; in dieser Zeitschrift, Bd. 2, 1907, S. 161 f.).

leicht verborgen bleiben können. Es wäre dann der Stimmungsgehalt, das Seelenvolle im Gegenstande deutlich hervorgetreten.

Beide Bedenken gelten auch gegen Edith Landmann-Kalischer. Ihr Standpunkt kennzeichnet sich durch die äußerste Zuspitzung des Objektivismus. Wie Witasek, vertritt auch Landmann-Kalischer den Satz, daß »Schönheit in demselben Sinne als eine Eigenschaft der Dinge aufzufassen sei wie die sinnlichen Qualitäten«. Sie glaubt allen Ernstes, daß die Schönheit »in der äußersten Oberfläche der Dinge wohnt«. Wo wir Schönheit wahrnehmen, dort sei auch der »ursprüngliche Ort der Schönheit«. Und sie trägt kein Bedenken, hieraus den Schluß zu ziehen, daß wir die Schönheit durch »eine Art Sinnesorgan« wahrnehmen. Die Kennzeichnung des ästhetischen Gefühls als eines den Sinnesorganen des Sehens, Hörens, Riechens gleichzusetzenden Organs hebt Landmann-Kalischer mit besonderem Nachdruck hervor[1]).

Für Landmann-Kalischer gibt es so etwas wie Selbstbesinnung auf das ästhetisch Erlebte nicht. Die Selbstbesinnung verfälscht nicht etwa das Erleben, worauf sie sich richtet, sondern sie tut nichts anderes, als daß sie das im Erlebten Mitgemeinte, aber nicht als solches ausdrücklich Bemerkte, ich darf auch sagen: den im Erleben implizite miterlebten, aber nicht für sich zu Bewußtsein gekommenen Sinn des Erlebens unter das Licht der Aufmerksamkeit rückt. Indem Landmann-Kalischer die Selbstbesinnung von der Beschreibung des ästhetischen Verhaltens fernhält, beschreibt sie tatsächlich den Kindlichkeitsstandpunkt des aller Selbstbesinnung noch unfähigen Menschen. Wer noch so unentwickelt ist, daß er sich darüber nicht Rechenschaft zu geben vermag, was er im Schönfinden eines Gegenstandes tatsächlich erlebt, der bleibt freilich dabei stehen, daß er die Schönheit genau so wie die Farbe dort wahrnimmt, wo sich die Oberfläche des gesehenen Körpers befindet. Wer sich dagegen zur Selbstbesinnung auf das im Schönfinden eines Gegenstandes Erlebte zu erheben vermag, wird sofort jenen Befund des primitiven Menschen in der von mir dargelegten Weise berichtigen. Landmann-Kalischer müßte sich etwa auch dabei beruhigen, daß wir beim Fahren auf der Eisenbahn die Dinge draußen sich an uns vorbeibewegen sehen. Sie müßte, da sie alle berichtigende Selbstbesinnung grundsätzlich fernhält, auch diese Aussage des Sinnenscheins als endgültige Entscheidung hinstellen.

Wesentlich anders geartet ist der Gegensatz, in dem ich mich gegenüber einem Standpunkt befinde, wie ihn im Anschluß an Husserls Phänomenologie Waldemar Conrad vertritt. In einer umfang-

[1]) Edith Landmann-Kalischer, Über den Erkenntniswert ästhetischer Urteile. Im Archiv für die gesamte Psychologie, Bd. 5, 1905, S. 274, 277, 294, 314, 324, 327. — Kunstschönheit als ästhetischer Elementargegenstand 1910, S. 15 f., 20, 23.

reichen Abhandlung, in der er an Beispielen aus den verschiedenen Künsten seine Auffassung eingehend darlegt, wendet er die phänomenologische Methode auf die Analyse des ästhetischen Gegenstandes an. Die »psychischen Phänomene« sollen dabei streng ausgeschlossen bleiben. Doch erkennt er trotz dieses Ausschlusses der »Erlebnisseite« ausdrücklich an, daß zum ästhetischen Gegenstand wesenhaft auch »psychische Faktoren« gehören. Teils treten sie als »psychische Stimmungscharaktere«, teils als »Ausdruckscharaktere« am ästhetischen Gegenstande auf. Sodann aber hebt sich am ästhetischen Gegenstand auch die »vom Gegenstand geforderte Interessenverteilung« hervor: eine Sphäre des »Gemeinten« und eine des »Mitgemeinten«. Hiernach könnte es scheinen, als ob Conrad im Wesentlichen auf demselben Boden stünde wie die hier gegebenen Betrachtungen. Dies ist aber so wenig der Fall, daß Conrad um keinen Preis als empirischer Psychologe angesehen sein will. Er will rein phänomenologisch verfahren, d. h. »auf Grund adäquater Anschauung« die Wesenseigentümlichkeiten des ästhetischen Gegenstandes »mit Evidenz« erfassen. Er stellt die phänomenologische Methode der psychologischen als der »naiven deskriptiven Methode« gegenüber. So dürfe es sich der phänomenologische Ästhetiker beispielsweise nicht beikommen lassen, von »Einfühlung« zu reden. Sieht man aber zu, was Conrad mit seiner Methode, die vornehm auf alles empirisch Psychologische herabblickt, leistet, so findet man, daß er durchgehends »objektiv-psychologische« Beschreibungen und Zergliederungen gibt; nur daß er eine oft recht gequält-umständliche und überflüssigerweise neuartige Redeweise, wie sie ihm eben zur »Phänomenologie« zu gehören scheint, anwendet und den unberechtigten Anspruch einer überpsychologischen, eigenartigen Evidenz erhebt[1]).

Auf dem Standpunkt strengster Gegenständlichkeit steht auch Richard Hamann. Er will lediglich eine Beschreibung der ästhetischen »Gebilde«, des ästhetischen »Wahrnehmungsinhalts« geben. Auch bezeichnet er diese Art des Beschreibens nachdrücklich als »phänomenologisch«. Den Ausdruck »Objekt« zwar verwirft er; aber doch nur darum, weil er bei diesem Wort an das »fremdbedeutsame« Ding denkt, auf das der Wahrnehmungsinhalt bezogen wird. Seine Ästhetik ist also in dem Sinne, in dem ich das Wort verstehe, rein objektiver Art. Um die »Psyche«, der die Wahrnehmungsinhalte gegeben sind,

[1]) Waldemar Conrad, Der ästhetische Gegenstand; eine phänomenologische Studie. In dieser Zeitschrift, Bd. 3, 1908, S. 76, 79, 90, 110, 470 f. Auch an Aloys Fischer sei erinnert: er will die Ästhetik zu einer »Phänomenologie des reinen Schönheitswertes« unter Fernhalten aller psychologischen und metaphysischen Fragen ausgestalten (in der angeführten Abhandlung, S. 124).

kümmert sich die »phänomenologische Beschreibung« nicht. Sie muß sich von allen psychologischen, subjektivierenden, personifizierenden, objektivierenden Begriffen des »Gefühlehabens« freimachen. Wenn ich nun aber bei Hamann lese, wie er die Isolation, Konzentration und Intensivierung der ästhetischen Gebilde beschreibt, so scheint mir alles, was er sagt, erst durch das Mithinzudenken des psychologischen Subjektes, und sogar eines höchst intim fühlenden Subjektes einen Sinn zu erhalten. Beispielsweise redet Hamann von der »vereinheitlichenden Überschau«, d. i. von dem sehenden Zusammenfassen mit einem unbewegten Blick; von der durch »Tönung«, d. h. durch Abwandlung der Grundfarbe herbeigeführten Einheit; weiter sogar von »Stimmungseinheit«; sodann von Gruppierung, Höhepunkt, Auf- und Abstieg. Dies alles sind Züge, die nicht den ästhetischen Gebilden als solchen anhaften, sondern die erst unter der Voraussetzung des betonenden, in Fluß setzenden, Strebungen und Stimmungen einfühlenden Subjektes etwas besagen. Noch stärker tritt dies hervor in dem, was Hamann »Intensivierung« nennt. Wenn er von den musikalischen Gebilden sagt, daß in ihnen lust- und unlustvolle Allgemeingefühle wie Trauer, Freude, Mut, Furcht als »belebende« Faktoren enthalten sind, so ist damit in die »phänomenologische Beschreibung« doch wohl das fühlende Ich so deutlich als möglich mit aufgenommen [1]).

Man möge doch die Beschreibungen prüfen, die begrifflich geschulte Vertreter der Kunstwissenschaft von den Stileigenschaften irgendwelcher Kunstwerke geben. Und zwar meine ich solche Vertreter, die fern von dem Verdachte subjektivistischen Geistreichtuns sind und nur das rein gegenständlich an den Kunstwerken Sichtbarwerdende beschreiben. Ich greife Wölfflin heraus. In seinem letzten Werke redet er beispielsweise bei Charakterisierung von Botticellis Stil von seiner »ungestümen Linienführung«, von der »Stoßkraft« seines Konturs, von der »Verve und Aktivität« seiner Formen. Oder wo er Ruysdael im Gegensatze zu Hobbema charakterisiert, sagt er:

[1]) Hamann in der angeführten Abhandlung, S. 133, 143, 147 ff. Von dem Verfahren der Einfühlungsästhetiker entwirft er eine abschreckend karikierende Schilderung (Ästhetik, S. 34). Es ist nun merkwürdig, daß er trotzdem die Einfühlung als ein der Intensivierung dienendes Mittel in das ästhetische Verhalten aufnimmt (ebenda S. 35 f.). Freilich müßte sich die Einfühlung, wenn es nach dem Wunsche Hamanns ginge, bescheiden und zurückhaltend betragen und lieber nüchtern und dürftig als maßlos auftreten. Allein Hamann hätte bedenken sollen: principiis obsta! Denn es dürfte wohl nicht anders kommen als so: je feiner entwickelt, je abgestufter, je unterschiedsempfänglicher das Gefühlsleben einer Individualität ist, um so mehr wird auch die Einfühlung solche Formen annehmen, die einem Ästhetiker von der Art Hamanns als unnütze »Spielerei« mit den »nichtigsten Dingen« erscheinen müssen.

während die Bäume Hobbemas immer leicht erscheinen, »belaste« Ruysdaels ernstere Art den Gang der Linie mit einer »eigentümlich wuchtigen Schwere«; er liebe das »langsame« Steigen und Fallen der Silhouette; er gebe ein »zähes« Ineinander der Formen; zwischen Baum und Bergumriß bestehe eine »dumpfe Berührung«. Oder er stellt den »großen edlen Gang« der Linie Raffaels der »kleineren Geschäftigkeit« des quattrocentistischen Konturs entgegen. Oder er sagt im Hinblick auf die Barockbauwerke: es »entzünde sich« eine reinoptische Bewegung über die Gesamtheit der Formen hin; die Wand »vibriere«, der Raum »zucke« in allen Winkeln. Er stellt das »Pathos« geschwungener Mauern dem »leisen Flimmern« einer Front mit kaum merklichen Ausladungen entgegen. Die Beispiele ließen sich mit Leichtigkeit reichlich vermehren. Offenbar sind alle diese Bezeichnungen von Psychologie durchsetzt: ohne Einfühlung von Strebungen und Stimmungen würden diese Charakterisierungen zu leeren Worten. Aber es braucht nicht einmal das Eingefühlte so greifbar hervorzutreten wie in den gewählten Beispielen. Auch wo Wölfflin etwa davon spricht, daß die Helligkeiten und die Dunkelheiten zu »selbständigem Leben zusammentreten«, oder daß die Massen auf einem Gemälde »mehr Freiheit bekommen haben«, liegt Einfühlung und Psychologie zugrunde [1]).

E. Objektive Psychologie im weitesten Sinne.

13. Endlich ist noch ein weiterer Schritt zu tun. Selbst wenn die Phänomenologen und Gegenstandstheoretiker darin recht hätten, daß der ästhetische Gegenstand nichts Subjektives, nichts in das Erleben des Ich Hineinfallendes in sich berge, so wäre gleichwohl zu behaupten, daß die Beschreibung und Zergliederung des ästhetischen Gegenstandes Sache der Psychologie ist. Denn in jedem Falle ist der ästhetische Gegenstand Wahrgenommenes, Wahrnehmungsinhalt. Ich sehe nicht ein, warum nur die Beschreibung des Wahrnehmungs*aktes*, nicht aber die des Wahrnehmungs*inhaltes* in den Umkreis der Psychologie fallen solle. Allgemein gesprochen: die Beschreibung der Bewußtseins*inhalte* oder des für das Bewußtsein *Vorhandenen* gehört nicht weniger in die Psychologie als die der Akte, Funktionen, Erlebnisse.

Es kommt mir willkürlich vor, dort, wo der Psychologe von der Betrachtung des Farben*empfindens* zur Untersuchung der Farben*empfindung*, d. h. des in dem Farbenempfinden gegebenen *Inhalts*, von der Betrachtung des *Vorstellens* zur Untersuchung der Vor-

---

[1]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915), S. 2, 6, 12, 49, 71.

stellung, d. h. des für das Vorstellen sich darbietenden Inhalts übergeht, eine neue Wissenschaft entspringen zu lassen, derart, daß sich der Psychologe von diesem Punkte angefangen in einen nichtpsychologischen Phänomenologen oder Gegenstandstheoretiker verwandelte. Es würde eine solche Grenzsperre übrigens auch der geschichtlichen Entwicklung der Psychologie widersprechen. Die Beschreibung der wesenseigentümlichen Seiten von Farbe, Ton, Erinnerungsbild usw. wurde, soweit die Philosophie überhaupt hierauf einging, stets innerhalb der Psychologie vorgenommen. Der Gedanke, daß sie damit in ein Nachbargebiet übergreife, blieb ihr völlig fern. Mir scheint es daher durchaus angemessen zu sein, wenn man die Beschreibung der Wahrnehmungsinhalte als objektive Psychologie bezeichnet.

Die Sache liegt also so, daß, auch wenn der ästhetische Gegenstand als solcher nichts von Eingefühltem, nichts von mitschwingendem Subjekte, nichts von Ichbeteiligung in sich schlösse, also an Gegenständlichkeit durchaus solchen Inhalten wie Rot, Warm, Tönend gliche, dennoch die Behandlung des ästhetischen Gegenstandes Aufgabe der Psychologie wäre. Um wieviel mehr also ist dies der Fall, da der ästhetische Gegenstand keineswegs so unsubjektiv, so ichfremd ist, sondern vielmehr, wie wir gesehen haben, von Subjektivität wahrhaft durchsetzt ist.

III. Objektivität in transzendentalem Sinne.

A. Der progressive transzendentale Weg.

14. Bisher sprach ich von objektiver Ästhetik immer in dem Sinn einer der rein-gegenständlichen Seite am Ästhetischen gewidmeten Untersuchung. Jetzt will ich der objektiven Ästhetik in einem anderen Sinne die Aufmerksamkeit zuwenden. Hiermit trete ich an die zweite Aufgabe, die ich mir gestellt habe, heran. Hierbei werde ich mich kürzer fassen dürfen.

Die gegenwärtig weit verbreitete transzendental-philosophische Richtung mit ihrer nicht nur metaphysikfeindlichen, sondern auch Psychologie und Erfahrung ablehnenden Haltung hat begreiflicherweise auch zu mancherlei Versuchen geführt, die ästhetischen Gesetze aus der Gesetzlichkeit des Bewußtseins, wo möglich aus der Tiefe seiner Urgesetzlichkeit rein gedankenmäßig zu verstehen. Natürlich ist die solchem Verstehen zugrunde liegende Gesetzlichkeit des Bewußtseins nicht im Sinne psychologischer, geschweige denn metaphysischer Gesetzlichkeit zu nehmen. Gemeint sind vielmehr, wenn

es auch nicht gerade immer so ausgedrückt wird, normative Gesetzlichkeit, Geltungsgesetzlichkeit, gesetzmäßige Richtungen des Wertens. Angesichts der Mannigfaltigkeit der hier in Betracht kommenden Versuche und angesichts der häufig unscharfen Art des methodischen Bewußtseins ihrer Urheber können diese drei Bezeichnungen, obwohl sie sich nicht decken, nebeneinander stehen. Doch will ich vor allem den Ausdruck »Gelten« gebrauchen. Das Gefüge des Bewußtseins wird als in gewissen Geltungszusammenhängen stehend angesehen. In ihnen sollen nun irgendwie die ästhetischen Geltungen wurzeln, und dieses Verankertsein in dem Bewußtseinsgefüge soll denknotwendig erwiesen werden. Wie auch diese Methode näher gestaltet sein mag: keinesfalls wird ein empirisch-psychologisches, noch auch ein spekulativ-metaphysisches Verfahren angestrebt. Rein-logische Gedankenentwicklung soll zu dem erwünschten Ziele führen.

Mit Rücksicht auf die Ausschaltung des empirischen Ich und damit aller subjektiven Faktoren darf eine nach dieser Methode geschaffene Ästhetik »objektive Ästhetik« heißen. Und zwar darf man hier von transzendentalem Objektivismus reden. Jener frühere Objektivismus dagegen ist, von meinem Standpunkte aus angesehen, als empirisch-psychologischer, vom Standort des Gegners aus betrachtet, als phänomenologischer oder als gegenstandstheoretischer Objektivismus zu bezeichnen. Genauer angesehen, handelt es sich um eine progressiv-transzendentale Methode. Denn ausgegangen wird von einer ursprünglichen Gesetzlichkeit und vorwärts geschritten zu abgeleiteten Gesetzlichkeiten.

15. In gewissem Maße gehört die Kunsttheorie Fiedlers und seines Anhängers Konnerth hierher. Fiedlers Kunsttheorie wurzelt in einer bestimmten Anschauung vom Gefüge des Bewußtseins. Sie bildet, wie Konnerth sagt, ein Glied der umfassenden Lehre von der »Gesetzlichkeit des Bewußtseins«. Sie handelt von der »Bedeutung der Kunst unter dem Gesichtspunkt des Bewußtseins überhaupt«, von dem »Selbstbewußtsein des schaffenden menschlichen Geistes«. In der Gesetzlichkeit des Bewußtseins überhaupt soll schließlich das Gesetz der Kunst gegründet werden. »Die Gesetze der Kunst sind Gesetze unseres synthetischen Bewußtseins.« Dies alles darf aber keineswegs im Sinne der Psychologie verstanden werden. Immer wieder wird die Ausschließung aller Psychologie hervorgehoben. Und dies geschieht von dem — wenn auch im Hintergrunde bleibenden — Gesichtspunkt der Geltung und des Wertes aus. Wenn Fiedler auf das Gefüge unseres Bewußtseins eingeht und aus ihm die Notwendigkeit herleitet, daß das Sehen gänzlich losgelöst werde von allen anderen Sinnen, von allen Gefühlen, von Sprache, Begriff und Wissen, und

wenn er durch diese Isolierung des Sehens ein besonderes Wirklichkeitsbewußtsein entstehen läßt, das die Grundlage für das künstlerische Bewußtsein ist (soweit es sich um bildende Kunst handelt): so liegt die Voraussetzung zugrunde, daß dieses »Sehen um des Sehens willen« auf das Gewinnen eines Geltenden, eines Bedeutsamen, eines Sinnvollen, eines Wertes hinziele. Fiedlers ganze Konstruktion hat nur einen Sinn, wenn man sie als einen Geltungszusammenhang versteht. So sagt denn auch Konnerth mit Recht von Fiedlers Kunsttheorie: es komme in ihr vor allem auf den »Nachweis der objektiven Gültigkeit des eigenen Gesetzes« der Kunst an. Fiedler will, wie er selbst sagt, zeigen, daß das »Erkenntnisvermögen« eine »Gesetzgebung« in sich enthält, welche die »künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen notwendig macht«. Käme es nicht hierzu, so würde damit im Reiche der geltenden Werte etwas Wesentliches fehlen[1]).

Unvergleichlich methodischer durchgebildet findet man die Herleitung der ästhetischen Geltungen aus einem Urgesetz des Bewußtseins in dem ersten Bande der Ästhetik Cohens. Wir hören: aus dem Begriff des reinen Gefühls soll nach der Systematik der apriorischen Methode das ästhetische Bewußtsein als eine neue Eigenart schöpferischen Bewußtseins zur Erzeugung gebracht werden[2]). Oder wir hören: die Methodik der Grundlegung des Schönen ist die »Methodik des reinen Bewußtseins«, und dies ist der Weg, um die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins zu erzeugen[3]). Oder an anderen Stellen: aus der letzten unbedingten Einheit des Bewußtseins müsse der reine ästhetische Gegenstand erzeugt werden[4]). Und Cohen hat uns diese Grundlegung gemäß seiner erzeugenden Methode ausführlich gegeben. Freilich notwendigen Zusammenhang in den Begriffsentwicklungen Cohens zu finden, ist mir unmöglich. Gewisse Grundrichtungen beherrschen sein ästhetisches Auffassen; diese werden nun für ihn gewissermaßen zum Rhythmus seiner ästhetischen Gedanken; sie versetzen sein ästhetisches Denken in Umschwung, und so erzeugen sich hieraus ganze große ästhetische Begriffssymphonien. Ich finde in Hegels Logik weit mehr überzeugenden und sinnvollen Zu-

---

[1]) Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers 1909, S. 44 ff., 51, 55 ff., 78 f., 82 ff., 93, 156. Konnerth hat sich ein Verdienst damit erworben, daß er aus Fiedlers Darlegungen die philosophischen Grundgedanken klar herausgearbeitet hat. Übrigens habe ich schon 1876 in meiner Habilitationsschrift »Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik« der Grundanschauung Fiedlers einen besonderen Abschnitt (S. 105—108) gewidmet.

[2]) Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, S. 115.

[3]) Cohen, ebenda, S. 88 f., 141.

[4]) Cohen, ebenda, S. 78, 83 ff.

sammenhang als in denjenigen Abschnitten der Cohenschen Ästhetik, die der Begriffserzeugung gewidmet sind.

Im Anschluß an Rickert und Cohen ist auch Lenore Kühn von der Möglichkeit überzeugt, die ästhetischen Werte mit rein logischer Methode in dem transzendentalen Subjekt zu begründen. Sie setzt das transzendentale, in teleologischer Setzung werteschaffende Subjekt voraus und sucht nun hieraus in formalistisch-logischer Weise, fern von allem fruchtbringenden Zusammenhang mit dem ästhetischen Erleben, die ästhetischen Gesetze abzuleiten [1]).

16. Wie auch immer der außerpsychologische Weg, auf dem aus der Grundgesetzlichkeit des Bewußtseins die ästhetischen Geltungen gewonnen werden sollen, aufgefaßt werden mag: in jedem Falle kann es sich dabei nur teils um Sätze von logischer Selbstevidenz, teils um denknotwendige Ableitungen und Entwicklungen aus solchen Sätzen handeln. Wie dies ohne wesentliche Mitarbeit der empirischen Psychologie geschehen könne, vermag ich nicht einzusehen.

Nicht einmal die logisch selbstevidenten Gesetze des Denkens können uns ohne zahllose Anreize und Versuche der Erfahrung zu Bewußtsein kommen. Auch solch ein Satz wie das principium contradictionis würde uns nicht zur Gewißheit werden, wenn nicht zahllose Denkerlebnisse unsere Aufmerksamkeit nach jener Richtung gelenkt hätten, in der der Satz vom Widerspruche liegt. Um wieviel mehr gilt dies von dem Gefüge unseres Wahrnehmens, Fühlens, Phantasieschauens! Ja, hier gibt es überhaupt keine Sätze von logischer Selbstevidenz. Es könnten daher die logisch selbstevidenten Sätze, die den Ausgangspunkt der ästhetischen Gedankenerzeugung zu bilden hätten, nur Denkgesetze sein. Wie es aber möglich sein soll, aus Denkgesetzen ästhetische Geltungssätze zu entwickeln, dürfte wohl kaum verständlich zu machen sein.

Ich will nun aber einmal annehmen: es sei irgendwie ein brauchbarer Ausgangspunkt für die ästhetische Deduktion gewonnen worden; es sei gelungen, eine unbedingt gewisse Erkenntnis an den Anfang der ästhetischen Gedankenerzeugung zu stellen. Damit wäre aber die Schwierigkeit nicht im mindesten beseitigt. Ich möchte wissen, wie es ohne beständige intime Fühlung mit dem ästhetischen Erleben möglich sein solle, rein durch die Notwendigkeit des Denkens aus einem an der Spitze stehenden Prinzip, sei es welcher Art es wolle, ästhetische Erkenntnisse hervorzutreiben. Auch der kleinste Schritt

---

[1]) Lenore Kühn, Das Problem der ästhetischen Autonomie (in dieser Zeitschrift, Bd. 4, 1909, S. 16—77). Der Aufsatz ist wegen der Art, in der die transzendentale Betrachtungsweise in der Ästhetik durchgeführt ist, beachtenswert.

läßt sich nur dadurch tun, daß insgeheim aus Erfahrung und empirischer Psychologie umfassende Anleihen gemacht werden.

Man muß auch bedenken: der an dem Anfang der ästhetischen Deduktion stehende Satz kann nicht selbst schon einen ästhetischen Inhalt haben. Ein ästhetischer Satz von unbedingter logischer Evidenz läßt sich nicht auftreiben. Wie soll sich nun aber, so fragt man sich, aus einem nichtästhetischen Prinzip auch nur die Richtung auf ästhetische Begriffe hin herleiten lassen? Es soll beispielsweise der Satz, daß die ausdrucksvolle Sinnenform eine wesentliche Seite an dem ästhetisch wirksamen Gegenstande sei, deduziert werden. Ich möchte wissen, wie das apriorische Denken es anfangen solle, um, von welchem nicht-ästhetischen Ausgangspunkte auch immer es geschehen möge, seine Gedanken auch nur in die Richtung auf jenen Satz hin zu bringen; geschweige denn, daß es möglich sein sollte, sich erfahrungslos-deduktiv die Überzeugung zu erarbeiten, daß das Denken in dem genannten Satze einen ästhetischen Wert geschaffen habe. Der Ästhetiker kommt nur darum auf jenen Satz, weil sich ihm aus seinen tausendfachen ästhetischen Erlebnissen die prinzipielle Geltungsgewißheit, die sich in jenem Satze ausspricht, herausgearbeitet hat. Wie sich dies vollzogen hat, dies steht hier nicht in Frage. Nur darauf kommt es hier an, daß jene ästhetische Geltung nur aus empirisch-psychologischen Erlebnissen heraus gewonnen werden kann. Würde doch dem rein auf seine immanente Bewegung angewiesenen Denken nicht einmal die leiseste Möglichkeit zur Verfügung stehen, auch nur auf den Gedanken zu geraten, daß es so etwas wie eine ästhetische Einstellung des Bewußtseins geben könne.

Wenn man den Gedankengang, der Kant bei der »Deduktion der Geschmacksurteile« in der »Kritik der Urteilskraft« vor Augen stand, folgerichtig weiterdenkt, so erhält man einen Zusammenhang, der hierher gehört. An der Spitze der Deduktion stünde dann der unbedingt gewisse Satz, daß im theoretischen Erkennen die Erkenntniskräfte: Sinnlichkeit und Verstand und innerhalb des Verstandes: Einbildungsvermögen und Urteilskraft zusammenstimmen. Nun folgt der entscheidende Schritt: so wahr dies richtig ist, so wahr muß auch im ästhetischen Verhalten ein zusammenstimmendes Spiel »der Erkenntnisvermögen« (als welche hier Einbildung und Verstand auftreten) stattfinden und dieses Zusammenspiel an allgemeingültige Bedingungen geknüpft sein [1]). Die Folgerung von jenem Satze der Erkenntnistheorie auf diesen ästhetischen Satz hin leidet, abgesehen von besonderen

[1]) Anna Tumarkin hat über den Sinn der Deduktion der Geschmacksurteile in beachtenswerter Weise in dem Aufsatze »Zur transzendentalen Methode der Kantischen Ästhetik« gehandelt (Kant-Studien, Bd. 11, 1906, S. 362 ff.).

schweren Mißlichkeiten, offensichtlich an den Mängeln, die soeben dargelegt wurden.

Die ästhetischen Geltungen oder Normen können nur so gewonnen werden, daß der Ästhetiker seiner auf die Normen gerichteten Aufmerksamkeit die jeweils geeigneten ästhetischen Erfahrungen zum Anreize dienen läßt. Und zweckmäßigerweise wird er sich mit diesen Erfahrungen nicht in ihrem rohen, unverarbeiteten Zustande, sondern mit den psychologisch gesichteten, psychologisch analysierten ästhetischen Erfahrungen in enge Berührung setzen. Das heißt: er wird zweckmäßigerweise, bevor er normativ verfährt, die ästhetischen Erlebnisse, wie er sie aus eigenem Erleben und mittelbar aus dem Erleben zahlloser anderer Menschen kennt, zunächst psychologisch beschreiben, zergliedern, verknüpfen, kurz psychologisch durcharbeiten und sich diese psychologische Sichtung des ästhetischen Bodens zum Anreiz, zur Veranlassung, zur Gelegenheitsursache werden lassen, um zur Gewißheit der ästhetischen Grundnormen zu gelangen[1]. Wenn der Ästhetiker lediglich an den Rohstoff der ästhetischen Erfahrungen anknüpfen wollte, so würde er schwerlich zu voller Gewißheit darüber kommen, daß sich ihm aus den unzähligen sich kreuzenden ästhetischen Wertungen, von denen das ästhetische Erleben durchsetzt ist, die ästhetischen Grundnormen genau und erschöpfend herausgehoben haben. Wenn er dagegen das Reich der ästhetischen Erlebnisse psychologisch durcharbeitet und sich in die Elemente, Glieder, Zusammenhänge des ästhetischen Erlebens vertieft, so werden sich ihm eben damit auch die ästhetischen Grundnormen, besonders wenn er seine Aufmerksamkeit nach dieser Richtung eingestellt hat, zu deutlichem Bewußtsein bringen.

In doppelter Weise also muß der Ästhetiker das Gewinnen der ästhetischen Normen oder Geltungsgrundsätze psychologisch unterbauen. Einmal muß er bei seinen normativen Erörterungen seinen Blick unausgesetzt auf seine unmittelbaren und mittelbaren Erfahrungen gerichtet halten. Ferner aber ist es zweckdienlich, daß er vor dem Herantreten an die Aufstellung der Normen das ästhetische Erleben psychologisch zergliedert, ordnet und verknüpft, um in sich hierdurch die Gewißheit entstehen zu lassen, daß sich ihm die ästhetischen Normen zutreffend und vollständig zu Bewußtsein gebracht haben. Der Ästhetiker wird also, um zu den ästhetischen Geltungen oder Normen vorzudringen, zweckmäßigerweise mit einer Psychologie des ästhetischen Verhaltens beginnen. In meinem »System« habe ich diesen Weg eingeschlagen.

---

[1]) Ich wiederhole hier nur, wie ich mir schon im 3. Bande meines »Systems« über meine eigene Methode Rechenschaft gegeben habe (S. 435 f.).

Hier legt sich die Frage nahe, welcher Art die Gewißheit ist, durch die wir die ästhetischen Normen, Geltungsgrundsätze, Wertungsrichtlinien erfassen. Meines Erachtens handelt es sich dabei zunächst um eine unmittelbare gefühlsmäßige Gewißheit. Und genauer: diese gefühlsmäßige Gewißheit trägt das Gepräge einer intuitiven Gewißheit. Denn das Eigentümliche der intuitiven Gewißheit besteht darin, daß wir die Überzeugung haben, ein Übererfahrbares unmittelbar zu erfahren. Alles aber, was Norm und Geltung ist, ist übererfahrbar. Der Ästhetiker also verfährt intuitiv, wo er die ästhetischen Normen mit unmittelbarer Gewißheit ergreift.

Doch fällt die Erörterung dieser Frage außerhalb des Rahmens dieser Betrachtungen. Und das Gleiche gilt von der weiteren Frage, welcherlei Methode ausgeübt werde, wenn die mit intuitiver Gewißheit gewonnenen ästhetischen Normen miteinander in Verknüpfung gesetzt und weiterhin mit dem wesenhaften Charakter des menschlichen Geistes und schließlich mit Sinn und Wesen der Welt in Zusammenhang gebracht werden. Es würde hierbei vor allem das Zusammenwirken von intuitiver Gewißheit und metaphysisch-logischem Erwägen zu erörtern sein. Hierüber habe ich mich im dritten Bande meines »Systems« ausgesprochen (S. 468 ff.).

B. Der regressive transzendentale Weg.

17. Der transzendentale Objektivismus, von dem bisher die Rede war, kennzeichnet sich dadurch, daß aus der Urgesetzlichkeit des Bewußtseins rein gedankenmäßig die ästhetischen Geltungen gewonnen werden sollen. Er geht also von dem wirklichen Ursprung aus, läßt von hier aus die ästhetischen Geltungen entstehen, verfährt also aufbauend, synthetisch, progressiv. Nun läßt sich aber auch ein transzendental-ästhetischer Objektivismus auflösender, analytischer, regressiver Art denken. Und hierfür kann Kant als vorbildlich erscheinen. Überträgt man nämlich die Fragestellung der »Kritik der reinen Vernunft« auf die Ästhetik, so kommt man zu dem Versuche, auf ästhetischem Gebiete in ähnlicher Weise analytisch-deduktiv zu verfahren, wie dies bei Kant in der »transzendentalen Ästhetik« und »Analytik« geschehen ist.

In der Tat ist der Gedanke mehrfach geäußert worden, daß Kant in der »Kritik der Urteilskraft« die Ästhetik nicht im Sinne der Transzendentalphilosophie behandelt habe, daß aber für den Ästhetiker gerade darin die Aufgabe bestehe, seine Wissenschaft im Geiste der transzendentalen Fragestellung Kants zu behandeln. Besonders deutlich findet er sich bei Krystal ausgesprochen: Kant sei es nicht gelungen, die Ästhetik »im transzendentalen Stile durchzuführen«; die

»Deduktion« der ästhetischen Urteile müsse gleichfalls »am Faktum einer Wissenschaft« vollzogen werden [1]).

Das Nächstliegende wäre, entsprechend den Fragen: wie ist Mathematik und wie ist reine Naturwissenschaft möglich? an die Spitze der Ästhetik die Frage zu stellen: wie ist Ästhetik als Wissenschaft möglich? Es würde dann die Aufgabe darin bestehen, aus der als anerkannt vorausgesetzten Tatsache der Ästhetik als Wissenschaft die notwendigen Bedingungen abzuleiten, unter denen allein die Ästhetik als Wissenschaft möglich ist. In diesen analytisch-deduktiv gewonnenen Bedingungen lägen dann die ästhetischen Grundgesetze vor.

Freilich: diese Möglichkeit aussprechen, heißt zugleich: ihre Unmöglichkeit einsehen. Denn während die Mathematik und die mathematische Naturwissenschaft vollkommen gesicherte und anerkannte Wissenschaften sind, ist die Ästhetik das Gegenteil davon. Wie soll die Ästhetik, an der nach Methode wie Inhalt nahezu alles fraglich ist, als ein anerkannter Inbegriff allgemeingültiger Sätze zur Grundlage von Untersuchungen gemacht werden können?

Dazu kommt dann noch ein Umstand, der von anderer Seite her diese ganze Fragestellung als widersinnig erscheinen läßt. Dürfte die Ästhetik bereits als ein System anerkannt notwendiger Erkenntnisse vorausgesetzt werden, dann besäße man ja in diesem Grundstein der Deduktion schon das, was allererst zu erarbeiten man sich in der Deduktion den Anschein gibt. Dies wäre geradeso lächerlich, als wenn Kant durch die Frage: wie ist Mathematik möglich? allererst zur Erkenntnis der Axiome der Mathematik hätte gelangen wollen.

---

[1]) B. Krystal, Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? 1910, S. 11 f. Ebenso will Lenore Kühn die Ästhetik nach Maßgabe des kopernikanischen Standpunktes der »Kritik der reinen Vernunft« durchgeführt sehen (in dem angeführten Aufsatz S. 35). Dagegen ist Sverre Klausen der Ansicht, daß Kant in der »Kritik der Urteilskraft« den richtigen transzendentalen Weg im Auge gehabt habe. Denn dieser bestehe darin, daß die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils als »die Bedingung des allgemein geltenden theoretischen Erkenntnisurteils« erwiesen werde (Das Problem der Schönheit und die Methoden der Ästhetik; in dieser Zeitschrift, Bd. 10, S. 263 ff.). Meines Erachtens ist hiermit die Absicht Kants völlig unzutreffend wiedergegeben. Sodann aber kann ich mir kaum einen stärker fehlgreifenden Beweisgang vorstellen, als es das Unternehmen wäre, der Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils dadurch eine lückenlos logische Begründung geben zu wollen, daß sie als Bedingung der Möglichkeit des theoretischen Erkennens hingestellt wird. — Wie verbreitet gegenwärtig die Neigung ist, die Ästhetik zur Erkenntnistheorie in die nächste Beziehung zu setzen, läßt sich oft wahrnehmen. So erklärt Hamann die Ästhetik geradezu für einen »Teil der Erkenntnistheorie«; die Ästhetik bilde nicht »das Gegenstück zu Physik, Ethik, Jus, Medizin«, sondern sie trete als Wissenschaft »gleichbedeutend neben die Erkenntnistheorie der übrigen Wissenschaften« (Zur Begründung der Ästhetik; in dieser Zeitschrift, Bd. 10, S. 123).

So hat man denn auch nicht die Ästhetik, sondern die Kunstwissenschaft für die transzendental-ästhetische Grundfragestellung als Ausgangs- und Ankerpunkt angenommen. Die Frage würde dann lauten: wie ist reine Kunstwissenschaft möglich? Die Beantwortung dieser Frage soll auf die ästhetischen Grundgeltungen führen. Dies ist der von Krystal der Ästhetik vorgezeichnete Weg. Er versteht unter Kunstwissenschaft die exakte Wissenschaft von der architektonischen und musikalischen Gestaltung. An dem »Faktum« dieser Wissenschaft hat sich die Ästhetik »zu orientieren«; und zwar so, daß sie »unabhängig von Tatsachen« »die Deduktion der ästhetischen Urteile zu vollziehen hat«. Die Ästhetik wird nur dadurch zur »Prinzipienwissenschaft der reinen Gestaltung«, daß sie die »konstruktiven Bedingungen« der Möglichkeit der Erkenntnis der Kunsterscheinungen gewinnt [1]).

Aber der Kunstwissenschaft gegenüber wiederholt sich dasselbe Bedenken, das sich uns soeben gegenüber der Ästhetik aufgedrängt hat. Es gehört ein starker Optimismus dazu, um die Kunstwissenschaft als eine Wissenschaft von mathematischer Geltung hinzustellen. Und eine solche überempirische, unbedingt notwendige Geltung müßte ihr doch zukommen, wenn sie zur Grundlage für eine »Deduktion der ästhetischen Urteile« dienen sollte. Wodurch ist es denn verbürgt, daß die Kunstwissenschaft zu allem empirisch-versuchenden, skeptisch abwägenden Verfahren in Gegensatz stehe? Und so lassen sich denn auch aus der Möglichkeit kunstwissenschaftlichen Erkennens nur insofern ästhetische Geltungen folgern, als diese ästhetischen Geltungen bereits in die Kunstwissenschaft hineingesteckt worden sind.

Ich wähle ein Beispiel. Man könnte etwa sagen: das kunstwissenschaftliche Erkennen sei nur dadurch möglich, daß das Kunstwerk als ein organisch gegliedertes Ganzes erscheine; dieser ästhetische Satz werde aus der Möglichkeit des kunstwissenschaftlichen Erkennens deduziert. Es leuchtet aber ein, daß man diese Folgerung nur ziehen kann, wenn man annimmt, daß die Kunstwissenschaft von vornherein die organische Gliederung und Einheit als einen unbedingt geltenden Maßstab angelegt und alles, was diesem Maßstabe nicht entspricht, als nicht in die Kunst gehörend abgelehnt hat. Wodurch steht es denn aber unbedingt fest, daß die Kunstwissenschaft nach diesem apriorischen Maßstabe verfahren müsse? Der Kunstwissenschaftler könnte doch auch der Meinung sein, daß die Eigenschaft der organisch gegliederten Einheit rein empirisch von ihm gefunden sei, ja daß von manchem, was in die Kunst fällt, diese Bedingung nur höchst unvoll-

[1]) Krystal, a. a. O., S. 15 ff., 39.

kommen oder vielleicht überhaupt nicht erfüllt werde. Darum würde aber doch die Kunstwissenschaft nicht aufhören, »möglich« zu sein. Sie würde dann eben nur ein anderes Aussehen annehmen, als der Apriorist für unerläßlich hält. Aus der Möglichkeit der Kunstwissenschaft lassen sich also keine allgemeingültigen ästhetischen Normen deduzieren. Man wird nur der bescheideneren Meinung sein dürfen, daß die Kunstwissenschaft der Ästhetik eine reiche Fülle wertvoller Fingerzeige liefert und für die eigentümlich ästhetischen Fragestellungen eine höchst lehrreiche Vorarbeit bedeutet.

18. Bei Kant findet sich neben der Frage: wie ist reine Naturwissenschaft möglich? auch die Fassung: wie ist Erfahrung möglich? Die transzendentale Frage knüpft hier nicht an eine Wissenschaft, sondern an das gesetzmäßig verknüpfte Erscheinungsganze (das er eben nachdrucksvoll »Erfahrung« nennt) an. In Parallele hiermit könnte man die transzendental-ästhetische Frage, statt sie an die Ästhetik oder an die Kunstwissenschaft anzuknüpfen, lieber von der Tatsache der Kunst als Kulturerscheinung, als einem zum System der Kultur gehörigen Gliede ausgehen lassen. Die Frage würde dann etwa lauten: wie ist Kunst als ein Glied des Kultursystems möglich?

In Cohens Ästhetik spielt diese Fragestellung herein. Er geht von dem Begriff der »einheitlichen Kultur« aus. Zur »systematischen Gesetzlichkeit« der einheitlichen Kultur gehört als ein wesentliches Glied die Kunst. Die Ästhetik hat die Voraussetzungen und Grundlegungen zu entdecken, die das »Fundament« der ästhetischen Kultur zu bilden geeignet sind. Die Möglichkeit der Kunst als eines »Faktums der Kultur« ist bedingt durch die in diesem Faktum wirkende »erzeugende Macht einer apriorischen Grundlegung«. Dies ist der Sinn der Frage: wie ist die Kunst möglich? [1])

Ähnlichen Gedanken begegnet man jetzt öfter. So bei Jonas Cohn: es komme, so führt er aus, nur darauf an, daß die Kunst als Kulturgebiet anerkannt werde. Gibt man diese Voraussetzung zu, so dürfe gefragt werden: »welche Werte müssen gelten, wenn es einen Wert der Kunst überhaupt geben soll?« [2])

Mir scheint hier eine der seltsamsten Überhebungen des Denkens vorzuliegen. Unbefangenerweise kann die Aufgabe, aus der Kunst als

---

[1]) Cohen, Ästhetik des reinen Gefühles, Bd. 1, S. 4, 6, 9, 18 f. So greifen bei Cohen, freilich in ungeschiedener Weise, zwei Behandlungsweisen ineinander: erstens diese regressiv-deduktive, ausgehend von der Voraussetzung der Kunst als eines Gliedes der Kultur, und zweitens jene progressiv-deduktive, ausgehend von einer Urgesetzlichkeit des Bewußtseins.

[2]) Jonas Cohn, Religion und Kulturwerte (Vortrag, 1914, S. 6 f.). Vgl. desselben Verfassers »Voraussetzungen und Ziele des Erkennens«, S. 499 ff.

Kulturerscheinung die ästhetischen Grundgesetze abzuleiten, nur den haltbaren Sinn haben, daß der Ästhetiker bei seinen psychologischen Analysen und den sich damit verknüpfenden normativen Erwägungen die Entwicklung der Kunst in den verschiedenen Zeiten und Kulturen in möglichst umfassender Weise vor Augen haben solle. Der Transzendentalphilosoph dagegen würde eine solche Auffassung jener Aufgabe mit vornehmer Geringschätzung von sich weisen. Er würde darin ein Abirren in die niedrige Sphäre der Psychologie erblicken. Nach seiner Überzeugung ist der »methodische« und »systematische« Kulturgedanke ein rein aus dem Denken erzeugter Begriff. Unabhängig von Erfahrung und Geschichte gliedere er sich in die verschiedenen Kulturgebiete, und gleichermaßen unabhängig von allen Gegebenheiten der Psychologie und Geschichte lasse sich aus dem besonderen Kulturgebiete der Kunst die Grundgesetzlichkeit der Kunst deduzieren.

Ich kann mich nicht enthalten, den hierin sich bekundenden Ansprüchen des Denkens den allerstärksten Unglauben entgegenzusetzen. Bevor mir nicht ein Transzendentalphilosoph das Kunststück zweifelsfrei vor das Bewußtsein gebracht hat, den Begriff der Kultur (um nur hiervon zu reden) aus dem reinen Denken zu erzeugen, d. h. wirklich zu erzeugen, ihn aus den reinen Denkmitteln herauszuarbeiten, so daß aller Verdacht: er sei im geheimen durch tausendfältige gelegentliche abgekürzte Induktionen aus dem Erfahrungsreichtum des Transzendentalphilosophen herausgeholt worden, und die Tätigkeit des Denkens beschränke sich darauf, das versteckt der Erfahrung Entnommene in eine Begriffsschablone zu bringen, beseitigt erscheint: so lange werde ich in meinem Unglauben verharren.

Der heutige Transzendentalismus scheint mir die Philosophie, in schroffem Gegensatze zu Kant, in die äußerste Wirklichkeitsferne rücken zu wollen. Eine erstaunliche Gedankenarbeit verwendet er im Dienste der gesteigerten Verflüchtigung des Wirklichkeitserlebens. Nicht das erfahrungsgesättigte Erleben der Kultur soll die Methode des Kulturphilosophen bestimmen; sondern er soll das, was nur aus tausendfältig verschlungenen Erfahrungen herausgearbeitet werden kann, auf dem Wege der sich vornehmer dünkenden Begriffsdialektik erzeugen. Es darf nicht wundernehmen, daß der Begriff der Kultur, der auf diese Weise entsteht, den Charakter einer inhaltsarmen Formel an sich trägt. Aber auch selbst beim Zustandekommen dieser Formel stammt der dürftige Inhalt, den sie in sich schließt, aus dem Zusammenhang, in dem sich der Transzendentalphilosoph beim Aufstellen der Formel insgeheim mit der Kulturerfahrung befunden hat.

Zusammenfassend darf ich sagen: weder gibt es in der Ästhetik

Objektivismus im Sinne einer unpsychologischen Beschreibung der reinen Gegenständlichkeit, noch auch im Sinn einer transzendentalen Erzeugung der ästhetischen Geltungen mittels reinen Denkens. Dagegen darf von Objektivismus die Rede sein, wenn man darunter versteht, daß die Ästhetik innerhalb ihrer grundlegend psychologischen Untersuchungen nicht nur subjektiv-, sondern auch objektiv- oder gegenständlichkeitspsychologisch zu verfahren habe. Die Untersuchung der ästhetischen Gegenständlichkeit fällt in den Bereich der psychologisch-ästhetischen Methode. Freilich muß nun diese Methode eine wesentliche Ergänzung erfahren: sie muß durch normative, werttheoretische und schließlich durch metaphysische Erwägungen über sich hinausgeführt werden. Doch habe ich die Synthese, in die auf diese Weise die psychologisch-ästhetische Methode zu treten hat, von vornherein von dem Umkreis der Erörterungen dieses Aufsatzes ferngehalten.

X.

Die Architekturmalerei in der mittelalterlichen Kunst.

Von

Mela Escherich.

Lange bevor die Architekturmalerei ein Spezialgebiet der bildenden Kunst wurde, spielte die Architektur auf den Gemälden eine Rolle. Sie spielte sogar deren mehrere. Wir unterscheiden drei Formen ihres Auftretens: Architektur als Rahmen, als Szenarium, als Staffage.

Die Bildauffassung der frühen Tafelmalerei ist eine bühnenmäßige. Darstellung deckt sich mit Vorstellung. Die thronende Madonna, die in Nischen oder vor Vorhängen stehenden Heiligen wirken gestellt, wie »lebende Bilder« aus einem Festzug. Mehrfigurige Gruppen haben ihr Schema, die einzelnen Figuren darin ihre bestimmten Plätze, wie bei dem Schlußbild eines Bühnenaktes. Manches wurde hierin von der Mysterienbühne übernommen, manches auch ist — schwer zu entscheiden! — lediglich analoge Erscheinung. Maria und Johannes unterm Kreuz, das in Malerei, Graphik und Plastik gleich stark verbreitete Motiv, bildet dieselbe Gruppe, wie sie in den Karfreitagsklagen in den Kirchen von jungen Geistlichen dargestellt wurde. Der Auftritt der heiligen drei Könige, die Anbetung der Hirten, Kreuztragung, Kreuzigung, Himmelfahrt entsprechen vollkommen Bühnenszenen. Figurenkreise, wie der Engelkranz um die im Grünen sitzende Gottesmutter oder die Versammlung der Apostel bei Christi Himmelfahrt, öffnen sich wie auf der Bühne nach vorn, um den Beschauer in den Kreis hineinzuziehen. Eigentlich erst das späte 15. Jahrhundert wagt Figuren von der Rückseite zu bringen; aber auch dann (Pacher, Holbein d. ä.) ist die Wirkung eine bühnenmäßige.

Um den Abstand von Bühne und Leben in der Kunst zu ermessen, vergleiche man die Madonnen Lochners mit denen Dürers. Dürers Maria bewegt sich in voller Alltagswirklichkeit im Garten oder Hof völlig unabhängig vom Beschauer, von dem sie nichts weiß; bei Lochner sitzt sie für das Publikum da. Auf seiner »Maria in der Rosenlaube« fehlt sogar der Theatervorhang nicht, der, von Engeln gezogen, in die Höhe rollt.

Die Gestalten der mittelalterlichen Kunst schreiten wie auf der Mysterienbühne skandierend — man beachte die Fingerspiele! — mit abgezählten Schritten. Es dauert Generationen, bis zufällige Bewegungen zugelassen werden. Noch unmittelbar vor Dürer (Wolgemut, Hans Pleydenwurff, Schongauer) ist es nicht angängig.

Diesem bühnenhaften Charakter entspricht die eigenartige Anwendung, die die Architektur findet. Sie erscheint zunächst im Verhältnis wie das Spielhaus zur Szene, als Rahmen. Die Mysterienspiele waren aber hierzu nicht Vorbild; denn der gemalte Architekturrahmen ist bedeutend älter als die Spiele. Er ist schon in der karolingischen Kunst beheimatet. Zuerst treffen wir ihn zur Umrahmung für Einzelfiguren als einfachen Bogen auf Säulen ruhend, deren Kapitälen Pflanzen entwachsen. So z. B. in dem ältesten Evangeliar Flanderns zu Maaseyck, dem fragmentarisch erhaltenen Werk der Nonnen Herlinde und Relinde um 730—50. Dann reicher gebildet als Rund-, als Kleeblattbogen; mit bandumwundenen Säulen und aufwändig ausgeführten Kapitälen (10. und 11. Jahrhundert). Nicht selten schließt sich dann als Eckfüllung über den fallenden Linien des Bogens dahinter aufsteigendes Zinnengemäuer und Getürm an. Dadurch verliert der Bogen seinen Charakter als Nischenöffnung, täuscht den Einblick in einen Wohnraum der über ihm angedeuteten Burg vor, um so mehr, da oft, phantastisch genug, bewegt geraffte Vorhänge angehängt werden, die dem bisher leeren Raum um die Figur etwas Wohnliches geben. Der Architekturrahmen, bisher Nischenöffnung, ist also jetzt Hausöffnung geworden und zwar ganz im Sinne des Bühnenhauses: der Blick in die Stube ermöglicht sich dem Beschauer durch das Fortlassen einer Wand. Die Stube ist angeschnitten und um dem Anschnitt das Störende zu nehmen, wird eine architektonische Dekoration vorgelegt. Dieser Dekor entäußert sich immer mehr des ornamentalen Gepräges, wird, schon in der Miniaturmalerei, immer bauhafter. Es erscheinen Baldachine mit Zinnenkränzen, Giebeln und Turmdächern (14. Jahrhundert).

Mit der Gotik dringt die Architektur in nie dagewesener Weise in alle Kunstformen ein. Der Sakralbau ist Vorbild für alles. Reliquienschrein, Truhe, Schmuckkästchen werden Miniaturkirchen. In der Grabmalplastik wandelt sich die schlichte Mulde in ein zierreiches Gehäuse. Das Altarbild erhält den geschnitzten Schrein, ein Phantasiegebäude, dessen in die äußerste Zierhaftigkeit getriebene Architektur endlich wieder in Ornamentik endet.

Überall spielt die Architektur eine große Rolle; nur hat sich das Verhältnis zwischen ihr und den Schwesterkünsten umgekehrt. Früher schmückten Malerei und Skulptur als dienende Glieder das Bauwerk; jetzt kommt die Architektur in die dienende Stellung des Rahmens.

Im hohen Mittelalter waren Bild und Bildnerei (Wandmalerei, Portalplastik) für das Haus da; im späteren ist es das Haus (Altarschrein, Baldachin, Grabmalgehäuse) für das Bild, beziehungsweise für die Skulptur.

Die Rahmenarchitektur wird der gesamten Kunst geläufig. Weder Malerei noch Skulptur mag auf die feinen, stimmunggebenden Schatten geschnitzten oder gemeißelten Maßwerks verzichten, die über ihre Flächen spielen, warmes Helldunkel und geheimnisvolle Dämmertiefen zaubernd.

Aber nicht genug, der Zeitgeschmack — auch in der Literatur die Vorliebe für die Rahmenerzählung! — verlangt in der Rahmenwirkung nach dem Reiz der Verdopplung: Rahmen im Rahmen. Aus der Miniatur wird der gemalte Rahmen geholt, um den sich dann der geschnitzte legt. Es ist besonders die niederländische Tafelmalerei, die eine eigene Kultur der Rahmenkunst entwickelt.

Die Eindrücke der Portalplastik sind der Ausgangspunkt, von dem sich diese Architekturmalerei die Motive holt (Roger van der Weyden). Der gotische Spitzbogen eignet sich in besonderem Maße für das Vedutenbild. Er gibt der Szene Feierlichkeit, der Erzählung Festigkeit. Er ist Form, wie in der Dichtung das Versmaß. Diese Formstrenge wird in der Zeit, in welcher die ausführlichen Passions- und Legendenfolgen allgemeiner Gegenstand der Darstellung werden, von Wert. Es kommt noch ein reizvolles Nebenelement dazu: das Gegenspiel der an der Bogenöffnung angebrachten gemalten Steinfiguren mit den Gestalten der in dem Bilde auftretenden Personen. Wieder ein doppelter Akzent: die Kunstfigur steht wider die »lebende« Gestalt, wobei es auf den Witz hinausläuft, daß beide gemalt sind und somit das Leben nur ein Scheinleben vor der Natur voraus hat. Der alte Tanz um die Illusion. Es ist merkwürdig, wie sich die Maler gerade in den stilstrengsten Zeiten mit einer gewissen Wichtigkeit als Naturalisten zu geben suchten.

Das Rahmenspiel entsprang auch einem perspektivischen Illusionsbedürfnis. Der Blick durch den Torbogen verstärkt die Tiefenwirkung. Er gibt wie die über das Auge gelegte Hand dem Blick den Schatten, aus dessen Rückhalt sich die Dinge größer und eindrucksvoller darbieten. Der geschlossene Raum wirkt bestimmter, und erhält seinen vollen Wohnlichkeitscharakter, die Landschaft empfängt ihre brustweitende Unendlichkeit. Man muß so eingehende Exerzitien über dieses Thema, wie Rogers Johannes-Altar im Kaiser-Friedrich-Museum, wo wechselnd geschlossene Stube, offene Landschaft und Durchsicht durch mehrere hintereinander liegende Räume als Blick durch den Torbogen gebracht werden, betrachten, um zu verstehen, daß es sich bei diesem Motiv nicht um eine Mode, sondern um ein an ästhe-

tischen und technischen Reizen reiches Problem handelt. Ein Problem, das Generationen angenehm beschäftigte.

Der architektonische Aufriß hat etwas Kleidsames und tritt auch zu dem Bilde in ein ähnliches Verhältnis wie das Kleid zur Gestalt. Er ist Formbegleiter, gibt Umriß und Gepräge. Daß dabei eine Wunderlichkeit herauskam, nämlich bürgerliche Vorgänge in Kirchenportale zu setzen, wird nur uns als solche bewußt; dem Mittelalter war sie natürlich, da auch im Leben die Kirche im vollen Sinne des Wortes dem ganzen Dasein seinen Rahmen gab.

Die Vorliebe für den Architekturrahmen bleibt übrigens in den Niederlanden weit über das Mittelalter hinaus erhalten. Jan Steen läßt uns die Morgentoilette einer Dame durch einen mächtigen Türbogen hindurch beobachten. Durch einen Bogen mit emporgerafftem Vorhang gestattet uns Frans van Mieris d. ä. Einblick in sein Atelier, wo er gerade eine Dame malt (Dresdener Galerie). Mieris hat dieses Motiv von seinem Lehrer Gerard Dou, der in seiner »Abendschule« (Amsterdam, Reichsmuseum) den gerafften Vorhang schon beinahe bühnenmäßig anwendet. Die Barockzeit greift überhaupt wieder zur Bühnenvedute (Rembrandts Holzhackerfamilie) zurück. Auch das Fenster spielt jetzt als Rahmen eine Rolle, wie wir von Gerard Dou her wissen, der mit seinen aus dem Fenster schauenden oder im Fenster lehnenden Figuren einen Typus geschaffen hat. Das Fensterbild stammt aber ebenfalls aus dem Mittelalter. Nie ist es geistreicher verwertet worden als in dem Wiener Gebetbuch, Codex 1857, einem Spätling der Eyckschule, wo das Fenster zum Rahmen einer Vision wird. Ein offenes Fenster mit Butzenscheiben. Blumen auf dem Sims, ein Glas mit Iris. Eine Dame sitzt da in festtäglichem Staat, ein kleines Hündchen auf dem Schoß. Sie liest in einem schön illuminierten, in eine reiche Stoffdecke gehüllten Gebetbuch und so tief ist ihre Andacht, daß die Wirklichkeit um sie versinkt und die beschwingte Seele zu den Füßen der Himmelskönigin entrückt wird. Das gewohnte Stück Landschaft, das sich sonst dem durch das Fenster schweifenden Blick bot, schaltet sich aus und an seiner Stelle erscheint der Chor eines mächtigen Domes, durch dessen weihrauchdurchwobenen Lichtgaden zwischen den feierlich aufstrebenden Pfeilern dünne Sonnenfäden ziehen. Da sitzt vor dem Altare Maria mit dem Kind. Auf dem Teppich um sie her kauern kleine Engel. Und von beiden Seiten nahen vornehme Beter, — vielleicht ist es die Familie der Dargestellten, vielleicht ist sie selbst unter ihnen — die verehrend niederknien.

Ein Bild im Bild. Das vollste Gegenstück zur Rahmennovelle. Der Rahmen ist nicht mehr bloß Rahmen. Er ist ein Stück Interieur,

ein Bildmotiv für sich und doch ist die Rahmenwirkung als solche nicht aufgehoben; denn das visionäre Bild dominiert, schon durch die Größe. Das andere ist nur beziehungsvoll darum herumgeschlungen. Aber das Gewebe dieser Beziehungen ist von so unendlicher Zartheit, daß wir die Eigenart des Doppelmotivs in nichts störend oder gesucht empfinden. Es ist fein zusammengesponnen: die in transzendentales Schauen überfließende Andacht der einsamen Leserin, die sich für den Beschauer in dem visionären Kirchenbild fortsetzt und ihn selbst zum Miterleben des Wunderbaren heranzieht.

Als der Miniator sein Publikum so weit hatte, wagte er noch mehr. Er ließ seine Dame aufstehen und führte sie sachte weg, — den Beschauer vor dem visionären Bild allein lassend. Das ist sehr merkwürdig und kaum mehr mittelalterlich. Es kommt aber in demselben Gebetbuch, von der Hand desselben Meisters vor. Wir sehen in der Tat ein dem 17. Jahrhundert vorweg genommenes Interieur ohne Figur. Ein Säulenfenster, ein wie kürzlich von Hand oder Arm gedrücktes Brokatkissen auf dem Sims, ein Rosenkranz darauf. Davor, dicht ans Fenster gerückt, ein Reliquienschrein und eine (mit wundertätigem Wasser gefüllte?) Phiole; daneben ein Betpult mit aufgeblättertem Buch. Alles augenblickliche, zufällige, natürliche Wirklichkeit, aber im Fensterrahmen steht — die Kreuzannagelung Christi auf Golgatha. Ganz deutlich, ganz nahe erscheinen die vielen Figuren, wie unmittelbar vor dem Fenster. Doch die Luft von draußen scheint durch das mystische Bild hindurchzugehen; denn die Seiten des Gebetbuchs blättern! Die Betende muß sich eben erhoben haben und vor dem geheimnisvollen Anblick zurückgetreten sein. Der Maler verzichtete auf ihre Mittlerschaft zwischen der Vision und dem Beschauer.

Die große Bedeutung, die dem Visionenwesen im religiösen Leben zufiel, war von starker Wirkung auf die Kunst. Der größere Teil der Kirchenbilder des Mittelalters sind Visionsdarstellungen. Eine Vision ist der Gnadenstuhl, ist die thronende Muttergottes, ist das Paradiesgärtlein, ist das Weltgericht, ist die Versammlung von Heiligen um den Marienthron oder um den Gekreuzigten. Visionen sind auch vielfach die Szenen des Marienlebens, der Passion. Bald flattert ein Vorhang in die Höhe, der uns das Bild als dramatische Illusion vor Augen führt, bald schweben die Erscheinungen in Wolken, die sich für einen Augenblick dem Beschauer öffnen. In den meisten Fällen bezeichnen die in tiefe Andacht versunkenen Stifterfiguren das Visionäre des Vorgangs. Sie sind die Medien, die dem Beschauer das Wunderbare übermitteln, die ihm durch ihre Anwesenheit und das Stück Umgebung, Betstuhl, Stube, Landschaft, um sie her, die Erinnerung erhalten, daß

das, was sich scheinbar natürlich hier vollzieht, das Übernatürliche ist, das sich in die Wirklichkeit hereingesenkt hat, um plötzlich wieder aus ihr zu verschwinden.

Ein, eine zeitlang mit besonderer Vorliebe ausgebildeter Typus ist die Kirchenvision. Frühe schon entwickeln sich sakrale Pfeiler- und Gewölbebildungen um einzelne Figuren oder Gruppen der Himmlischen. Baldachin, Nische, Thron erweitern sich zu kleinen Kapellen. Endlich erscheint das eigentliche Kirchenbild. Mit aller Ausführlichkeit wird eine bestimmte Kathedrale gemalt und in ihr läßt man dann die Heiligen auftreten. Dieses Motiv entspricht den Berichten der Mystikerinnen. Diese, meist geistlichen Standes, brachten ihr halbes Leben in der Kirche zu. In der Kirche hatten sie daher auch ihre Verzückungen oder wähnten sich während derselben dorthin versetzt. Es entsprach dann dem Wunsche der Auftraggeber von Hausaltären und Gebetbüchern im Bilde einer solchen Kirchenvision teilhaftig zu werden. Dazu kam für den Maler der hohe Reiz der Ausführung. Die Architektur tritt hier in ein neues Verhältnis zur Gestalt. Sie ist nicht mehr Rahmen, sondern Raum, Umgebung, Hintergrund. Sie geht nicht mehr um das Bild herum, sondern ist in ihm, Stück von ihm. So entstehen die Architekturbilder von Jan van Eyck und Roger van der Weyden. Wir atmen Kirchenluft, Weihrauch, Lichtgadenkühle. Es ist das Kalte der hochgetürmten Steinmassen und das Warme der Dämmerungen in den Winkeln und Chören, das uns mit wunderbarem Leben entgegenquillt. Wir fühlen vor solchen Bildern fast dieselbe Überwältigung des Schönheitseindrucks wie in einer wirklichen Kirche jener Zeit und weil uns diese Überwältigung im Bilde, im Kunstwerk geboten wird, versetzt sie unsere Phantasie in Spannung, bereitet uns auf Wunderbares vor; denn im Kunstwerk empfinden wir jede Stimmung als Absicht. Und so werden wir in die Empfänglichkeit hineingetrieben, in der es uns selbstverständlich erscheint, wenn plötzlich zwischen den Pfeilern Wesen des Himmels hervorschreiten, wenn die Ereignisse der biblischen Erzählung als immerwährendes Erlebnis der gottminnenden Seele wie eine Fata morgana hier wieder aufzuspiegeln beginnen, der Engel zu Maria tritt, die Taube sich auf sie senkt, oder das Kindlein auf ihrem Schoße sitzt und spielt, die heiligen drei Könige knien . . .

Zuweilen weilt der Visionär — der damit zugleich als Donator verewigt wird — selbst in dem heiligen Kreise, zuweilen in einer besonderen Rahmenszene, wie in dem Wiener Gebetbuch, außerhalb der Vision; zuweilen fehlt er ganz, womit der Beschauer aufgefordert wird, an seine Stelle zu treten. Auf dem vorhin besprochenen Blatt des Wiener Gebetbuches mit der lesenden Dame haben wir eine doppelte

Form der Architekturanwendung, die für die Entwicklung des Visionsbildes wichtig ist: ein Architekturstück (Kirchenvision), ein Architekturrahmen (Fenster). Die Architektur vermittelt hier geschickt die Zweiräumigkeit, in der die Lesende lebt, leiblich in der Fensternische, geistig in der Kirche.

Die Kirchenvision, von ihrem religiösen Motiv abgesehen, das eigentliche Architekturbild des Mittelalters, führte rasch wieder zu einer neuen Anwendung der Architektur im Bilde, zu der — wiederum bühnenhaften — Darstellung der Vielräumigkeit. Die Idee entstand sehr wahrscheinlich anläßlich der Schilderung sakraler Räume. Wir beobachten die Entwicklung: zuerst schwache Ansätze von Raumgebungen um stehende oder thronende Gestalten. Absiden, Chörlein, Kapellen. Endlich ganze Kirchen oder große Chöre. Nun legt sich um diese Chöre der Chorumgang, öffnet sich von dem Hauptraum des Kirchenhauses der Blick in das Seitenschiff. Eine Menge künstlerischer Motive erschließt sich. Lichtwirkungen, Perspektiven — und Genre. Denn diese Nebenräume werden nun von Gestalten belebt. Kirchenbesucher und Geistliche gehen hin und her und es ist nun wieder eine neue reizvolle Nuance, daß all diese Leute von den mysteriösen Vorgängen nichts merken, die sich in der Mitte der Kirche vollziehen, wodurch sich das Visionenhafte der göttlichen Erscheinungen noch stärker betont. Es liegt auch eine Kritik darin. Der eine sieht, was der andere nicht sieht. Tauler sagte einmal: nicht die Kirche macht die Leute heilig, sondern heilige Leute heiligen die Kirche.

Konrad Witz ließ die Kirchentüren gerne offen und zeigte einen Straßenausblick, die hellere Luft draußen, Vorübergehende, ein spielendes Kind, die Häuser gegenüber. Zu der gleichzeitigen burgundisch-französischen und niederländischen Buchmalerei gehören die Durchblicke zum feststehenden szenischen Apparat. Dort überwiegen Darstellungen der bürgerlichen Architektur. Da stehen Häuser, so durchschnitten, daß der Beschauer in die Stuben und Gänge hineinsehen kann. Zwischen den Häusern laufen Straßen — kreuzen sich. Man hat den Blick durch lange Gassenfluchten und Durchgänge durch Höfe. Alles ist von Menschen belebt, die teils mit der dargestellten Geschichte zu tun haben, teils auch nicht, und in letzterem Falle nur eine genremäßige Staffage bilden. Solche Bilder wirken ungemein reich und unterhaltsam. Man wird lange bei ihnen aufgehalten und ist daher gezwungen, sich mit ihnen wie mit einem Buch zu beschäftigen. Sie haben Handlung, die sich in viele Kapitel gliedert; aber die Kapitel sind unter sich so geschickt verschmolzen, daß das Ganze einheitlich wirkt. Die Aufteilung in die einzelnen Abschnitte besorgt die Architektur. Die Geschichte beginnt irgendwo auf dem Felde, zieht sich

durchs Stadttor herein, durch die Gassen, spielt in Häusern, Kirchen, Gärten weiter. Ein Schema, bei dem sich ins Unendliche forterzählen läßt. Zeitliche Grenzpfähle gibt es dabei nicht. Man erzählt ein Heiligenleben von der Geburt bis zum Tode. Die Leute laufen in denselben Kleidern in das Geburtshaus des Heiligen zum Wochenbett seiner Mutter, wie — Jahrzehnte später — nach der eine Straße weiter gelegenen Richtstätte, wo sie der Marterung des Heiligen zuschauen. Es ist dasselbe Hin und Her wie auf der Mysterienbühne, wo der Stall zu Bethlehem, das Haus des Herodes, die Abendmahlstube, der Tempel zu Jerusalem, der Ölgarten, Golgatha und das Heilige Grab alles gleichzeitig nebeneinander aufgestellt wurde und die Handlung sich, indem die Spieler sich durch die verschiedenen Räume bewegten, fortlaufend abspielte. Simon Marmion hat in seinem St.-Bertin-Altar (Kaiser-Friedrich-Museum) in einem großen Tafelwerk die Legende des heiligen Bertin auf diese Weise dargestellt. Später ging der kölnische Meister von St. Severin in ähnlichen Bahnen.

Die Architektur wird jetzt Kulisse. Das Bild gleicht durchaus einer Bühne, auf der die Szenen heruntergespielt werden, wobei das Nebeneinander der Szenen durch den reichen Raumwechsel viel Augenweide bietet. Dazu kommt die interessante Entwicklung der Perspektive, die Aufrollung von Flächen- und Tiefenzonen. Zuweilen spielt sich alles in einer Fläche ab, hinter der die Landschaft als Prospekt aufsteigt, und die Gruppen durchwandern die Raumreihen von rechts nach links oder von links nach rechts. Zuweilen wird zwischen diese stets ganz vorn liegende Flächenzone und den Prospekt eine zweite Raumreihe geschoben, nach der sich die Räume der vorderen Zone öffnen. Wir erblicken hinter den Stuben, Sälen, Höfen, Kirchen neue Räumlichkeiten, besonders häufig offene Gänge, über deren Brüstungen hinweg sich der Ausblick in den landschaftlichen Prospekt, der somit zur dritten Zone wird, öffnet. Diese zweite Reihe ist meist ebenso flächig behandelt wie die erste und tritt zu ihr in eine scheinbare Gegenbewegung, die besonders bei Arkadenformen zu sehr starker Wirkung kommt. Ein Motiv, für das sich die südländische Bauweise glücklich eignet, weshalb wir es auch in der italienischen Kunst, in Malerei und Relief öfters antreffen. Das vorzüglichste Beispiel ist Donatellos Salomerelief am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena, wo drei Räume hintereinandergelegt sind: vorn der Saal, der sich mit hohen Bögen nach einem Hof öffnet, hinter diesem wieder durch Bogenöffnungen sichtbar ein etwas höher gelegener Gang, von dem rechts eine Treppe nach einem Teil des Palastes führt. Durch das zwiefache Laufen von Arkaden hintereinander wird die Illusion einer Gegenbewegung erweckt, wie wir sie von der Eisenbahn her kennen, wo die Gegend

an dem Fahrenden, in entgegengesetzter Richtung wie der Zug fährt, vorüber zu fliegen scheint, während sie sich von einer gewissen Entfernung ab scheinbar in der Zugrichtung bewegt. Donatello wußte diese Illusion noch stark zu steigern, indem er die Figurengruppen in entsprechender Gegenbewegung komponierte, im vordersten Raum von rechts nach links, im folgenden von links nach rechts und im hintersten wieder von rechts nach links, so daß das Auge Figuren und Architektur als zwei sich begegnende Serpentinen empfindet. Und die eigentliche Pointe dieses dimensionalen Spieles ist, daß durch Breite Tiefe erzielt wird.

Unabhängig von Donatello kam Konrad Witz zu einem ähnlichen Ergebnis. Auf seinem Petrusaltar in Genf läßt er Petrus mit dem Engel von rechts nach links über den Hof des Gefängnisses wandeln, während im Hintergrunde die Gegenbewegung durch ein langes, von links sich hereinschiebendes Gebäude, das einen offenen Gang hat, ausgeführt wird. Der ganze Rhythmus des Bildes ist auf die Breitendimension eingestellt. Derselbe Meister führt uns in der Kirchenvision im Straßburger Museum ein Problem der Tiefenlösung durch architektonische Mittel vor. Er läßt uns die ganze Länge eines Kirchenschiffes, in dem vorne zwei heilige Jungfrauen sitzen, hinabschauen, und durch das Tor hinaus über den Kirchplatz weg bis zu einem gegenüberliegenden Eckhaus. Solche Tiefenstücke finden wir auch bis ins 16. Jahrhundert am Niederrhein und in den Niederlanden. Doch sind es hier selten Kirchenschiffe oder Straßen, sondern mit Intervallen gezogene Sehlinien; Zimmerfluchten, Blicke durch einige Vorräume in Stuben oder Kapellen. Der Blick wird von einer Türe zur anderen aufgehalten, indem er hintergezogen und gerade darum hintergezogen, indem er aufgehalten wird. Es stecken unglaublich viel Absichten in diesen Architekturspielen. Man wird nicht fertig mit ihnen.

Eine besondere Abart dieser Häuserszenerien ist das Einzelgehäus. Es gehört gewissermaßen mehr in die vorher besprochene Gruppe der Rahmenarchitektur. Jedenfalls hat es von ihr aus über Nische und Baldachin seine Entwicklung genommen. Ein Häuschen von mehr oder weniger phantastischer Form wird im Freien aufgestellt mit dem offensichtlichen Zweck, einer Figur oder Szene Folie zu geben. Wir treffen solche Gehäuse des öfteren in der seeschwäbischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In einem tempelartigen Gehäuse auf freiem Felde findet die Grablegung, findet die Auferstehung Christi statt. In seeschwäbischen Glasgemälden (Ravensburg) schachteln sich die ganzen Szenen des Marienlebens in burgartige Architekturen. Aber auch die Niederländer machen gelegentlich verwandte Anläufe in Architekturbizarrerien. Melchior Broederlam

leistet sich in seinem Champnoler Altarwerk (Dijon, Museum) wohl das Höchste an willkürlicher Zusammenschiebung phantastischer Bauwerke. Neben einen Palast rückt er einen rätselhaften Hallenbau, an diesen einen Turm und diesem setzt er, übereck auf eine Terrasse einspringend, eine baldachinartige Vorhalle an. In ihr empfängt Maria die Botschaft des über die Terrasse heraneilenden Engels.

Wir sind bei den Architektur-Wunderlichkeiten angelangt. Die Architektur ist hier nicht mehr Kulisse, sondern Versatzstück. Sie wird im Bilde nach Belieben herumgeschoben. Eine merkwürdige Vorliebe für das Palastartige herrscht. Die Mädchenstube der armen Nazarenerin Maria, der Stall zu Bethlehem, das Felsengrab Christi — alles wandelt sich zu Palästen oder Palastfragmenten, die irgendwo ohne begreiflichen Anlaß in einer Landschaft stehen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und noch mehr im 16. Jahrhundert beginnt dann die Ruinen-Romantik. Sie ist ein Niederschlag der humanistischen Bewegung. Die christlichen Stoffe munden nur mehr mit einem Zusatz antiken Gebröckels. Der Stall zu Bethlehem wird ein in eine römische Palastruine eingeflicktes Notdach. Verfaultes Lattenwerk lastet wunderlich auf jonischem Gebälk. Strohbüschel hängen über kunstvoll gearbeiteten Kapitälen. Ochs und Esel stehen zwischen geborstenen Säulen, fressen aus einem als Krippe dienenden antiken Sarkophag (Ghirlandajo). Bei den Italienern hatten solche Spielereien einige lokale Berechtigung; denn nicht selten hausten vielleicht wirklich italienische Viehhirten in ähnlicher Weise in römischen Ruinen. Merkwürdiger nimmt sich diese Aufmachung bei den nordischen Meistern aus, obwohl meist die Phantastik so weit getrieben ist, daß die Gegensätze der antikisch-welschen Architektur, der nordischen Landschaft und den nordischen Menschen nicht hart aufeinander platzen, sondern alles sich gefällig ineinanderschickt, wenn auch das Ganze etwas auf die Hokuspokusstimmung eines romantischen Zauberstücks gestellt ist. Nach dieser Richtung drängt Joos van Cleef in seiner prunkvollen Märchenszene der Dreikönigsanbetung in der Dresdener Galerie, wo sich Nordisches und Südliches verwirrend durcheinanderdrängt, flandrische Trachten, eine italienische Kürbisflasche, Pferde, Kamele, spiegelnde Marmorsäulen, ein junger Eichbaum; aber alles sich unter der gestauten Häufung des Wunderbaren, die in dem Lebendigwerden des Puttenfrieses, dem plötzlichen Umherkrabbeln, Klettern, Gewindeziehen der Putten im Gebälk, gipfelt, zu einem festlichen und reichen Gesamteindruck zusammenschließt.

Übrigens ist die Darstellung der Stallruine älter als die aus dem Antikekult geschöpfte Ruinenromantik. Diese hat nur ein vorhandenes Motiv aufgegriffen und ihm durch Umhängung modischen Gepränges

Ansehnlichkeit gegeben. Nicht die Ruine des antiken, sondern jene des jüdischen Tempels müssen wir in dem zerstörten Bau erkennen, aus dessen verfallenden Hallen der Mittler des neuen Bundes hervorgeht. Das Motiv ist jenem verwandt, das in zwei symbolischen Frauengestalten Kirche und Synagoge gegenüberstellt. Wir erfahren näheres darüber durch Konrad Witz, der in der Anbetung der Könige des Genfer Altarwerks den Stall als Einbau einer verlassenen Kirche malt. Sie hat das Gepräge einer deutschen Landkirche, ist aber durch die Statue des harfenden David über dem Tore als Synagoge gekennzeichnet. Abbröckelndes Mauerwerk deutet ihre Baufälligkeit an. Multscher läßt uns auf seinem Sterzinger Altar (Kaiser-Friedrich-Museum) im Zweifel, ob es eine sakrale oder bürgerliche Bauruine ist, in der sich Maria und Joseph mit allerlei Hausrat schon leidlich eingerichtet haben. Bei einer Anbetung der Könige (Germ. Museum, Nürnberg) von dem Meister des Marienlebens deuten die Reste starken Mauerwerks und eines großen doppelten Torbogens mit mehr Sicherheit auf eine Kirche hin. Die Synagogensymbolik ist also offenbar als der Ursprung des Motivs anzusehen, das durch die antikische Mode umgewandelt wurde, wodurch der ursprüngliche Sinn in Vergessenheit geriet.

Als bewußte oder unbewußte Opposition gegen den Klassizismus taucht dann gelegentlich eine deutsche Haus- oder Burgruine auf (Altdorfer, Jan Joest von Kalkar). Auch Dürer — charakteristisch genug für seine innere Unabhängigkeit dem Antike- und Welschkult gegenüber! — wählt für die Heilsgeschichte heimische Umgebung. Der Erlöser wächst in einem deutschen Burghof auf. Verlassenes Gemäuer, gerade gut genug als Asyl für Eulen und Ratten, windverwehter Samen, der auf den Trümmern Wurzel schlägt, und armes Volk. Auf dem Stich von 1504 zeigt uns Dürer ein gutes Beispiel fränkischer Bauweise, ein in die Reste einer Burg eingebautes Fachwerkhaus, das durch die Anwendung offenen Gerähms, vorspringender Lagerbalken, gezähnter Knaggen und Schwertbänder für das Studium des Holzbaues lehrreich ist. Auch die Anbetung des Kindes auf dem Paumgärtneraltar, die Anbetung in den Uffizien, die Kindheitsszenen Jesu des »Marienlebens« spielen in Burghöfen. In der »kleinen Holzschnittpassion« ist die »Geburt Christi« in das Obergeschoß einer Burgruine verlegt. Im Marienleben hat der Stall einmal auch wieder ein kirchenartiges Ansehen.

Wir haben oben von Versatzstücken gesprochen. Diesen Eindruck machen die Aufbauten kleiner Hütten, Tempel oder malerisch gruppierte Mauerteile, Säulen, verstreute Steinblöcke, tatsächlich und es ist nicht ausgeschlossen, daß das Versatzstück der Mysterienbühne Vorbild war. So kann man sich die beiden merkwürdigen Bilder von Memling, die

sieben Freuden Mariä in der Münchener und die Passion in der Turiner Pinakothek nicht ohne Einfluß seitens der Bühne denken. Beide Bilder sind das merkwürdigste Gewimmel von Architekturgruppen, das je auf einer Tafel vereinigt wurde. Man sieht von oben auf Jerusalem und Umgebung wie auf eine Meriankarte; aber alles ist von Begebenheiten erfüllt. Hier naht durch eine Felsenschlucht der Zug der heiligen drei Könige, dort spielt in einem Dorf der Kindermord von Bethlehem. Auf fernem Berge ragen die drei Kreuze mit Jesus und den Schächern, auf einem Nachbarberge geht die Kreuzabnahme vor sich. Hier schleppen sie den toten Heiland in ein Felsengrab, bei dem nächsten Hügel kommt er mit der Osterfahne heraus. Da ist ein Stall, wo Maria das Kind anbetet, dort ein Stall, wo ihm die Könige ihre Gaben darbringen. In der Stadt Jerusalem kann man in alle Häuser hineinsehen. In dem einen sitzen die Jünger beim letzten Abendmahl, in einem anderen thront Herodes, in einem anderen Kaiphas, in einem anderen wird Jesus gegeißelt, in einem anderen mit Dornen gekrönt und so fort. Das ganze Drama, wie es auf der Bühne gespielt wurde, und wie es sich den nicht selten auf den Dächern der umliegenden Häuser sitzenden Zuschauern darbot, ist hier miniaturartig (die Münchener Tafel mißt 80×180, die Turiner 55×90 cm) wiedergegeben. Die Architektur wirkt nicht wirklich, sondern aufgestellt, eben bühnenmäßig oder noch mehr, da ins kleine übertragen, wie aus der Spielschachtel.

Im 16. Jahrhundert hätten solche Spielzeugspielereien kein Verständnis mehr gefunden. Das Bühnenhafte verlor sich. Wo man dem realen Boden entfloh, ging es unmittelbar in ungeheure Phantastik hinein, die die naive Illusionstechnik der Spiele weit hinter sich ließ. Grünewalds Tempel auf dem Isenheimer Altar ist ein Traumbild. Um seine Rätsel hat sich bereits eine Literatur angenistet. Sie hat sie nicht gelöst, sondern fröhlich weiter gewirrt, aber damit dem Andenken des »verwunderlichen« Meisters Grünewald sicher mehr Ehre erwiesen, als wenn sie das Goldgespinst seiner Poesie fein säuberlich aufgewickelt hätte. Es gibt Dinge, die man so lassen muß, wie sie sind. Aus dem Wirbelsturm ekstatischer Phantasie sind die Formen dieses Tempels geboren, der in Wirklichkeit nicht gebaut werden könnte, aber der Inbegriff des gotischen Baugedankens ist. Form, die sich in Zier löst. Wie auf den ersten, frühen Miniaturen, wo die Architektur noch im Ornament stak, kommt hier wieder die ornamentale Neigung der germanischen Kunst zum Ausdruck. Alle Formen suchen in ihrem Bewegungsdrang den Übergang zur Pflanze. Die Basis dehnt sich zu wurzliger Knolle, die Säule wird Stamm, dem sich Blätter entschieben, die Bögen und Rippen treiben Ranken und Blumen aus.

Den Blumen entstreben gewächshaft menschliche Gestalten. Auf zwei Säulen stehen Skulpturen, ein Baumeister im Schurzfell, disputierend mit einem Mönch. Man möchte sich ein Gespräch in der Art der mystischen Dialoge denken. »Ei Baumeister, was hast du gebauet ein wunderlich Haus?« — »Ei Bruder, das ist das Haus der minnenden Seele.« — »Ei Baumeister, was ist für ein Treiben und Wachsen in deinem Haus?« — »Ei Bruder, alle Kreatur suchet das Höhere. Der Stein strebet danach, daß er Pflanze werden möchte, die Pflanze möchte Tier werden, das Tier Mensch, der Mensch strebet nach Gott.« — »Ei Baumeister, was ist in deinem Haus für ein Jubilo?« — »Ei Bruder, alle Engel jubilieren. Das ist der Hofstaat der Königin Seele.« — »Ei Baumeister, was feiert die Seele für ein Fest?« — »Ei Bruder, die Seele ist Mutter geworden. Gott hat sich in ihr geboren.«

Es ist der Geist der Mystik und ihres künstlerischen Spiegelbildes, der Gotik, der aus Grünewalds Tempel spricht. Nur am Ende des Mittelalters konnte das entstehen, als ein Rückblick, ein zusammenfassendes Ergebnis.

Wir wenden uns zu der letzten Gruppe: der Architektur als Staffage. Den Charakter der Staffage erkennen wir in ihr da, wo sie als Beiwerk erscheint, das durch das Motiv nicht unbedingt geboten ist. Als solches wird sie vielfach zur Füllung des Hintergrundes gebraucht. Den Künstlern erschien nicht selten architektonische Umgebung wichtiger als landschaftliche, weil auch im Leben die Landschaft noch nicht die Rolle spielte wie später. Burg, Kloster und Stadt war die Lebenssphäre des mittelalterlichen Menschen. Das freie Land durchquerte man in sicherem Geleit und pries sich glücklich, wenn man es hinter sich hatte. Die Reiselust erstreckte sich stets auf Städte. Ein Touristentum, um Natur zu genießen, war unbekannt. Gebirgsreisen hielt man für etwas höchst Gefährliches. Man lese darüber die Schweizer Erinnerungen in Cellinis Memoiren, die wohl das Lächerlichste an Naturfurcht sind, was man sich heutzutage vorstellen kann.

Es ist besonders der Italiener, der in Architekturstaffage schwelgt. Mit Vorliebe versetzt er die Geschehnisse auf Straßen oder Plätze, die er mit Palästen, Säulengängen, Triumphpforten umsäumt, durch deren Öffnungen er wiederum Blicke auf palastbesetzte Straßen gibt. Sehr beliebt ist auch ein hochgenommener Vordergrund mit Ausblick auf eine in der Tiefe liegende Stadt, von der die Türme heraufragen (Ghirlandajo). Manche Maler gefallen sich in wirren Mischungen von Gefels und Bauwerk. Francesco Cossa stellt in seine Gemälde Felsentore oder in Felsen gebaute Tore, manchmal in zwei Geschossen übereinander ganz unvermittelt in eine Ebene oder einen Garten.

Dasselbe tut auch Fiorenzo di Lorenzo. Die Niederländer vermeiden derartige Überflüssigkeiten; aber sie lieben zuweilen gedrängte, den ganzen Hintergrund füllende Anhäufungen von Architekturmassen (Henri met de Bles), mit denen auch die kölnischen Meister gerne operieren (Meister der heiligen Sippe, Meister von St. Severin). Diese letzteren sind auch feine Landschafter; aber in ihren Landschaften ist stets die Architektur das überwiegende Element. Das durchgängige Hintergrundsmotiv ist ein Flußtal mit Städten, Kirchen, Klöstern, Türmen an den Ufern und zahlreichen Burgen auf den Bergen. Die Masse der Bauwerke wirkt nicht nur als Füllsel, sondern als Fülle in geistigem Sinne. Sie erweckt den Charakter einer von einer blühenden Kultur erfüllten Gegend und gibt dadurch der Landschaft ein reiches, festliches Gepräge. Man erwartet jeden Augenblick, den stolzen Städten und Burgen Züge vornehm gekleideter Ritter entreiten zu sehen. Daß dabei die Künstler der Phantasie freien Lauf lassen, daß sie die Burgen in wunderliche Paläste verwandeln, deren rätselvolle Hallen, Galerien, Türme sich oft die ganzen Berge hinauf und hinab ziehen, bringt jene poetische Steigerung hervor, die eines der Geheimnisse der mittelalterlichen Kunst ist. Der Palast auf Altdorfers Susannenbilde (Pinakothek, München) kann keine Arbeit von Bauleuten sein. Er entstand sicher über Nacht wie die von Geistern erbauten Schlösser orientalischer Märchen. Ein schimmerndes Wunder, das unserer Phantasie eine von dem Motiv der im Bade belauschten Susanna weitablenkende Richtung gibt. Die Susannenszene wird Staffage und die Architekturstaffage Hauptthema.

Wir haben die verschiedenen Erscheinungsformen auf den mittelalterlichen Bildern betrachtet. Bald ist die Architektur Rahmen, bald Kulisse, Versatzstück, Prospekt, Staffage. Ihrer Anwendungsmöglichkeiten sind viele. Aber alle laufen in ihren letzten Zielen auf ein Gemeinsames hinaus: die Loslösung von der Auffassung, wie sie der eigentlichen Architektur entspricht. Altdorfers Palast der Susanna und noch mehr Grünewalds mystischer Tempel der Seele zeigen, auf was es den Künstlern ankam. Es sind aus starken Eindrücken architektonischer Werke gewonnene, durch die Erinnerung verklärte Spiegelungen von Baugedanken, Expressionen würde man heute sagen. Hinter der spielenden Phantastik steht ernst und groß der siegreiche Kampf um die Seele der Architektur.

XI.

Aristotelisches und Plotinisches bei J. C. Scaliger und Giordano Bruno.

Von

Oskar Walzel.

Endlich beginnt auch deutsche Wissenschaft sich etwas näher mit Julius Cäsar Scaliger zu befassen. Lange Zeit begnügte sie sich mit dem Bewußtsein, daß Scaligers Poetik die Voraussetzung aller Versuche des 17. wie des 18. Jahrhunderts sei, dem Wesen der Dichtung näher zu kommen und deren Gestaltungsmöglichkeiten aufzuzählen. Aber fast durchaus nannte man ihn nur da, wo einer der vielen Vertreter von Ästhetik und Poetik aus diesen beiden Jahrhunderten sich mehr oder minder ausdrücklich auf ihn bezieht. Selbst Karl Borinskis wertvolle Arbeit von 1886 über die Poetik der Renaissance in Deutschland begnügte sich im wesentlichen mit der Feststellung der Tatsache, daß Scaliger die Grundlage geschaffen habe für die Lehren und für die Schriften, von denen das Buch Borinskis berichtet. Das Jahr 1914 schenkte uns endlich eine Monographie von Eduard Brinkschulte über »Julius Cäsar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen«. Sie bildet das zehnte Heft von Adolf Dyroffs Sammlung »Renaissance und Philosophie. Beiträge zur Geschichte der Philosophie«. Im gleichen Jahre veröffentlichte Borinski den ersten Band seines groß angelegten Werks »Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt« im neunten Band der Sammlung »Das Erbe der Alten«. Borinskis reiches Wissen, seine gründliche Kenntnis der Gedankenzusammenhänge, die zwischen der Antike und der Renaissance bestehen, kommt hier auch Scaliger zugute. Leider konnten Borinski und Brinkschulte nicht aufeinander Bezug nehmen. Und leider lag beiden der zweite Band von Wilhelm Diltheys »Gesammelten Schriften« noch nicht vor, der gleichfalls 1914 hervortrat und Diltheys Arbeiten über »Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation« in erweiterter Gestalt vorlegte. Was ich im folgenden über Scaliger sage, knüpft dankbar an die drei genannten Bücher an. Sie haben mich auf meinem Wege

gefördert. Mit Borinskis unvergleichlicher Quellenkenntnis zu wetteifern, liegt mir dabei durchaus fern.

Das Mittelalter leistet sehr wenig auf dem Gebiet künstlerischer Selbstbesinnung. Ja im strengen Sinn des Wortes kann kaum behauptet werden, daß es auch nur einen kleinen Teil der antiken Forschungsergebnisse übernommen habe. Es ruft gern den Philosophen Aristoteles an, aber es nutzt nicht einmal seine Poetik. Thomas von Aquino, der als Erläuterer und als Begründer eines neuen Systems der Wissenschaft immer wieder an Aristoteles herangeht, Thomas, für den doch Aristoteles der *»philosophus«* schlechtweg ist, verrät an keiner Stelle, daß er auch die Poetik in der Hand gehabt habe. Die Schwächen seiner aristotelisch gedachten Ästhetik, die heute vielen als eine Meisterleistung gilt, ruhen wohl auch auf der Tatsache, daß ihm des Aristoteles geschlossenste und umfangreichste Äußerung über künstlerische Arbeit fremdgeblieben ist.

Man meint behaupten zu dürfen, die Poetik des Aristoteles sei schon in der Antike wenig beachtet worden. Sicherlich konnte das Mittelalter aus Horaz und aus dessen Brief an die Pisonen keinen Einblick in die Poetik des Aristoteles gewinnen. Horaz war ja unvergessen. Dante — wenn anders er wirklich den Brief über Poetik an Cangrande della Scala geschrieben hat — nennt Horazens Epistel, nicht das Büchlein des Aristoteles, wohl aber dessen Rhetorik. Die Rhetorik mußte die Poetik vertreten; und auch das war von bedenklicher Wirkung auf die Versuche künstlerischer Selbstbesinnung. Die erklärende Umschreibung der Poetik, die der Araber Averrhoes versuchte, und deren schlechte Übertragung durch einen Spanier (1276) änderten an diesen Zuständen nichts. Hie und da eine flüchtige Erwähnung: das ist alles, was das Mittelalter von der Poetik des Aristoteles zu sagen hat.

Nicht wesentlich besser wurde es durch die lateinische Übersetzung, die 1498 zu Venedig von Giorgio Valla herausgegeben ward. Wohl nahm man sie wie eine ungeahnte Überraschung hin. Wohl gesellten sich zu ihr rasch neue Ausgaben und neue Übertragungen. Aber erst 1548 gewann F. Robortelli durch seine erläuterte Ausgabe des Urtexts und einer lateinischen Übersetzung das Werk eigentlich für die Welt.

Wirklich folgen nunmehr neue Erklärer der Poetik einander auf dem Fuße. Sie wird ins Italienische und ins Französische übertragen. Riccoboni aber bringt sie am Ende des Jahrhunderts schon in ein knappes Regelwerk für den Handwerksgebrauch. Ich nenne nur das Wichtigste und verweise für das übrige auf Borinski.

Fast scheint eine Ironie des Schicksals zu sein, was sich da abspielt. Die Scholastik beugt sich unbedingt vor Aristoteles; aber selbst ihr größter Vertreter Thomas von Aquino hat nichts aus der Poetik zu holen, obwohl er auch Ästhetik in sein System einzufügen strebt. Am Anfang des 16. Jahrhunderts ist es, als sollte nach langsamer Vorbereitung des Umsturzes zusammen mit dem Bau des Aquiners auch der Philosoph Aristoteles vernichtet werden. Und gerade das 16. Jahrhundert führt Aristoteles zu neuen Ehren.

Luthers Kampfschrift »An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung« klagt im Jahre 1520: »Es tut mir wehe in meinem Herzen, daß der vordampter, hochmutiger, schalkhaftiger Heide, mit seinen falschen Worten, soviel der besten Christen vorfuhret, und narret hat, Gott hat uns also mit ihm plagt, umb unser Sund willen.« Überraschenderweise heißt es in der gleichen Schrift kurz darauf: »Das mocht ich gerne leiden, daß Aristoteles Bucher von der Logica, Rhetorica, Poetica behalten, oder sie in ein andere kurz Form bracht, nutzlich gelesen wurden, junge Leut zu üben, wohl reden und predigen.« Auch die Rhetorik Ciceros wird von Luther zugelassen. Wohlbemerkt aber all das »ohn groß Komment«! Beinahe möchte man meinen, die Poetik sei nur durch ein Versehen hier angeführt.

1520 also, lange ehe von einer größeren Wirkung der Poetik des Aristoteles die Rede sein konnte, wurde sie von Luther zugelassen, nahm er sie von seinem Verdammungsurteil aus.

Die Reformation blieb nicht lange feindlich gegen Aristoteles gesinnt. Als Melanchthon sich anschickte, den Lehrbetrieb der Schulen dem Bedürfnis der Reformation anzupassen und besonders für die Hochschule die nötigen Lehrbücher zu schaffen, erkannte er bald, daß er die Werke des Stagiriten nicht entbehren könne. So feierte Aristoteles eine Auferstehung dank der gleichen Reformation, die ihn völlig hatte stürzen wollen. Natürlich standen für Melanchthon immer noch in erster Reihe die Bücher des Aristoteles, die auch von Luther ausgenommen worden waren. Die Poetik lag ihm unter diesen am fernsten. Aber wie schon die Widmungsworte seiner Dialektik den Wunsch verraten, Aristoteles möge allen Wissenseifrigen zur Hand sein und Melanchthons Büchlein den Weg zu Aristoteles ebnen, so bemerkt die Widmung der Rhetorik, sie wolle nicht von Aristoteles abschrecken, sondern zu ihm hinführen.

Selbstverständlich fußen die »*Rhetorices elementa*« des Melanchthon nicht auf Aristoteles allein. Vielmehr sind Cicero und Quintilian seine Hauptquellen und er gedenkt ihrer ausdrücklich. Wir wissen heute dank Dilthey, wie enge Melanchthon mit Cicero und durch Cicero

mit der Stoa zusammenhängt. Und daher kann Melanchthon vielfach an Stelle aristotelischer Lehre die späteren schärferen Bestimmungen der Nachfolger des Aristoteles setzen. Aber aristotelischer Geist trägt die Lehrbücher des jungen Protestantismus. Allerdings darf von einer Einwirkung der Poetik nicht die Rede sein.

Allein auch für Deutschland war Aristoteles durch Melanchthon in Fragen des Ästhetischen wieder zum Gewährsmann geworden. Platon war damit nördlich der Alpen ebenso in den Hintergrund gedrängt, wie er in Italien während des 16. Jahrhunderts an Boden verliert. Wenn Filelfo im Jahre 1439 sich des Aristoteles annahm und in ihm die volle Wahrheit anzutreffen meinte, so war das damals ein Ausnahmefall. Im nächsten Jahrhundert verschwindet der begeisterte Zuruf, mit dem die Renaissance Platon begrüßt hatte, mehr und mehr. An Aristoteles lehnte sich Giangiorgio Trissino an, dessen Trauerspiel »Sofonisba« von 1515 für die erste regelmäßige, d. h. nach dem Muster der Alten gearbeitete Tragödie gilt. Sie bahnte sofort einer Reihe von Nachfolgerinnen den Weg. Trissinos Poetik spitzt sich 1563 zu einer Umschreibung der aristotelischen zu. 1536 arbeitet wohl als erster Daniello in seiner Poetik mit der aristotelischen Gegenüberstellung von Dichtung und Geschichte, von Poesie und Versifizierung. 1555 geht Fracastoros »Naugerius« dem Nachahmungsbegriffe des Aristoteles nach. Allerdings nimmt er Gedanken Platons zu Hilfe. Aber willkommen war dieser Zeit Aristoteles vor allem als Anwalt im Kampf gegen Platons abfällige Worte über die gesellschaftlichen Nachteile der Dichtung. Die Poeten wollten endlich auch zu der Achtung gelangen, die in den platonisierenden ersten Jahrhunderten der Renaissance den Architekten, Malern und Bildhauern zugefallen war. Und da war ihnen Aristoteles eine Stütze.

Doch fehlte es auch nicht an Einwänden gegen einzelne Aufstellungen des Aristoteles. Aber was bedeutete ein Widerspruch, wie er gelegentlich — etwa von Minturno gegen Aristoteles' Annahme, der tragische Held müsse ein mittlerer Charakter sein, weder ganz gut, noch ganz schlecht — erhoben wird, neben der Tatsache, daß Aristoteles in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien zum Diktator in allen Fragen der Poesie emporsteigt? Gedruckte und ungedruckte Schriften der Zeit werden »*in difesa d'Aristotele*« abgefaßt.

Entscheidend wirkte im Jahre 1561 das umfängliche, schwergelehrte und nachhaltige Werk des Julius Cäsar Scaliger »*Poetices libri septem*«. Es stempelte Aristoteles zum »*imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus*«. Hier war endlich der Versuch gewagt, Aristoteles mit der gesamten lateinischen Überlieferung ästhetischer Grundsätze zu einem Ganzen zusammenzuschweißen. Nicht um rein-

liche Überlieferung aristotelischer Weisheit ist es Scaliger zu tun. Sondern er macht ihn zum Träger eines ästhetischen Glaubensbekenntnisses, das wesentlich bestimmt ist von dem Lebensgefühl der Römer. Aristoteles wird ihm zum Aushängeschild für eine Poetik, die ebenso in Horaz wurzelt wie in der römischen Rhetorik, und die überdies vor allem mit der Dichtung Roms rechnet. Das Recht zu so freiem Schalten mochte Scaliger aus der Tatsache ableiten, die er ausdrücklich in der Vorrede anmerkt: das Büchlein des Aristoteles sei ein Bruchstück.

Nichts beleuchtet Scaligers freies Verhalten zu Aristoteles besser als sein Werturteil über Vergil. An der gleichen Stelle, die in Aristoteles den Imperator und aller schönen Künste Diktator anerkennt, wird Vergil als zweite Natur und als Vorbild für alles Dichten ausgerufen. Vergil allein ist für Scaliger des Namens »*poeta*« würdig (III, 2). Vergil ist der König der Dichter (III, 16). Das ist bewußte Ergänzung der Poetik des Aristoteles und zugleich Wiederaufnahme des mittelalterlichen Werturteils. Scaliger mochte da für sich ins Feld führen, daß Aristoteles ebenso geurteilt hätte, wenn ihm Vergil bekannt geworden wäre; doch scheut er an anderer Stelle nicht, neben Berufung auf Aristoteles ausdrücklichen Widerspruch gegen Aristoteles zu setzen. Er spielt (I, 11) seine eigene architektonisch gedachte Sonderung der Teile einer Tragödie gegen die nicht gerade strenglogische Sonderung von sechs Teilen der Tragödie aus, wie sie bei Aristoteles erscheint; Stoffliches und Formales steht allerdings in dieser Sonderung des Aristoteles unbedenklich nebeneinander. Und völlig scheidet Scaliger sich (VII, 2 und 3) von wichtigen Grundsätzen der Poetik des Aristoteles. Er leugnet, daß Nachahmung das Ziel der Poesie sei, obgleich er in engem Anschluß an Aristoteles Nachahmung einen wesentlichen Zug des dichterischen Geschäfts nennt. Scaliger selbst sucht das Ziel der Poesie in angenehmer Lehre, durch die zu rechten Grundsätzen und damit zur Glückseligkeit angeleitet werde. Bemerkenswert ist der Einwand gegen die Nachahmungslehre, der sich mit des Aristoteles Behauptung auseinandersetzt, gebundene Rede sei nicht unbedingt Dichtung. Meint Aristoteles, Herodots Geschichtswerk bliebe auch Geschichte, wenn es in Verse umgegossen würde, so erwidert Scaliger, es wäre dann geschichtliche Poesie. Ebenso bekämpft Scaliger die Behauptung des Aristoteles, in der Tragödie sei die Handlung wichtiger als die Affekte (so überträgt er das Wort »*ethos*«). Denn wenn der »*habitus ad agendum*« ausgeschlossen werde, bleibe alles zufällig. Wohl verhalte es sich mit Orest anders. Denn sein Muttermord wurzle nicht in seinem Charakter. Aber er sei ein Ausnahmefall, während sonst immer die Gestalten des Dramas nach ihrer persönlichen Anlage handeln.

Das sind tiefgreifende Abweichungen von dem Glaubensbekenntnis des Aristoteles. Und sie bewähren, daß Scaliger bei all seinem Aristotelismus an entscheidender Stelle seine eigenen Wege geht. War es nötig, zu erklären (I, 44), daß Aristoteles als Dichter nicht hinter Pindar zurückzutreten brauchte, wenn die Hauptlehren des Stagiriten so wenig zur Nachfolge lockten?

Im Zusammenhang mit dem zuletzt erwähnten Einwand entwickelt Scaliger seine eigene Anschauung von dem Zweck der Tragödie. Er stellt einander gegenüber Dichtung und bürgerliches Leben. In der Dichtung ist die Handlung Mittel zum Zweck *(quasi exemplar aut instrumentum)*, der Affekt aber das Ziel; im bürgerlichen Leben ist die Handlung das Ziel, der Affekt aber die Form des Handelns. Die Handlung ist das Gewand, in das der Dichter seine Lehre einhüllt, der Affekt aber der eigentliche Gegenstand der Belehrung, die auf die Bestimmung unserer Handlungen wirken will.

Nach Dilthey (Ges. Schriften II, 433) knüpft Scaliger an Unterscheidungen an, die er in der Schrift gegen Cardanus entwickelt hatte. Aus den Charakteranlagen *(mores)* entspringen die Gemütsbewegungen *(affectus)*. Sie gehen als innere Akte *(actus interiores)* den äußeren Handlungen voraus. Soll die Tragödie sittlich fördern, so muß mithin eingewirkt werden auf die Vorstufe der äußeren Handlung. Wirklich beschreiten die Tragödien, die auf Scaligers Werk folgen, den angedeuteten Weg. Von Anlagen geht es weiter zu Affekten und von den Affekten zu Handlungen. Und diese Tragödien gipfeln in der breiten Darstellung des Affektlebens.

Dilthey zieht noch Bacon heran und findet belehrend, was Bacon über das Affektleben sagt. Dilthey denkt wohl an die Mittel, die von Bacon zur Behandlung und Heilung der Affekte vorgeschlagen werden, denkt wohl auch an Bacons Urteil, daß keine Theorie bisher die lebensvollen Darstellungen des affektiven Lebens bei Dichtern und Historikern erreicht habe.

Im ersten Teil des Werkes »*Instauratio magna*«, im dritten Kapitel des siebenten Buchs »*De dignitate et augmentis scientiarum*« (1623), nennt Bacon die Dichter und die Geschichtschreiber die eigentlichen Vertreter der Lehre von den Affekten. In einer langen Aufzählung reiht er aneinander, was alles von ihnen über Affekte gesagt werde: »*quomodo affectus excitandi sunt et accendendi? quomodo leniendi et sopiendi? quomodo rursus continendi ac refrenandi, ne in actus erumpant?*« usw. Bacons Werk, das aller künftigen Wissenschaft ihre Wege vorzeichnen und die Aufgaben bestimmen will, die auf wissenschaftliche Weise noch zu lösen sind, möchte an dieser Stelle die Notwendigkeit einer Lehre »*de cultura animi*« dartun.

Hier besonders zeigt sich der Grundzug von Bacons Wesen, wie ihn Dilthey (II, 261) faßt; er erblickt in Bacon eine neue Abstufung des Typus des Renaissancemenschen: »Es ist der Mensch, welcher seinem Willen, zu leben, zu herrschen und zu gestalten, ein Feld unbegrenzter Erweiterung durch Erkenntnis der Kräfte der Natur und durch Herrschaft über sie erobert.« Die Stoa dient Bacon, die Mittel auszusinnen, durch die der Mensch seiner Affekte Herr werden und sie zu zielbewußtem Wirken leiten kann. Er vergleicht die Affekte mit den Winden, die das ruhige Meer aufwühlen; er ist sich bewußt, daß die Alten das gleiche Bild auf die Redner anwandten, die das friedliche Volk in Erregung setzen. Den Menschen aber möchte er zum Herrn und Bezwinger dieser Winde erheben.

Im Hintergrund steht der große Gedanke, daß der Mensch durch sein Wissen die Natur besiegen und beherrschen lernen soll. Wissen ist nicht Selbstzweck, die Erkenntnis der Welt soll vielmehr dem Menschen die Herrschaft über die Welt möglich machen. Alle andere Wissenschaft gilt für Bacon als tote Bücher- und Stubengelehrsamkeit. Er schätzt nur eine Wissenschaft, die mitten ins Leben hineintritt. Bacon bewährt da den praktischen Weltsinn der Engländer. Er versteht es, die Entdeckungen der Wissenschaft für das Leben zu nutzen. Er kümmert sich nicht um ein Wissen, das um seiner selbst willen erstrebt wird. Macht soll ihm durch seine Erkenntnis erstehen, Macht über die Natur, über die Welt, über die Menschen. Sein Wunsch, eine Lehre von der *»cultura animi«* zu erhalten, ist durchaus im Sinn der Nützlichkeit gemeint. Mögen andere über solche Nützlichkeitsethik spotten, Bacon wiederum verlacht den Seelenbildner, der ohne nützlichen Endzweck sein Geschäft betreibt. Er selbst zeigt, wie der Mensch über seine Affekte herrschen kann, um ihn dadurch zum Beherrscher der Menschen zu machen.

Voraussetzung aller dieser Gedanken ist die Fülle von Erkenntnissen, die auf dem Gebiet der Menschenkunde und in der Lehre von der Lebensführung durch die Renaissance gewonnen worden waren. Auch Scaliger verfocht nur, was ihm als wichtige Absicht seines Zeitalters entgegentrat. Es geht daher nicht gut an, seine Anschauung lediglich an den Äußerungen des Aristoteles zu messen und dort, wo sie mit Aristoteles nicht übereinstimmt oder wo sie Aristoteles mißzuverstehen scheint, sie schlechtweg zu verwerfen. Leider schränkt sich Brinkschulte gern auf diesen Standpunkt ein; er tut es auch bei der Erörterung von Scaligers Ansicht, die Charaktere seien wichtiger für die Tragödie als die Handlung. Ihm entgeht deshalb die tiefere Bedeutung dieser Ansicht ebenso wie deren beträchtliche Nachwirkung. Die Zusammenhänge, die von Dilthey aufgezeigt werden, übersieht

Brinkschulte. Und so verkennt er — wie es leider oft geschieht — den Fortschritt, den eine Mißdeutung des Aristoteles in sich tragen kann, mag sie von unserer wissenschaftlichen Höhe auch noch so leicht aufzudecken sein.

Scaliger wird durch die Ansicht, die er verficht, zum Propheten des »*grand siècle*«, wie ihn Borinski (S. 228) nennt. Bei Scaliger, bei Bacon, bei Corneille und bei ihren Zeitgenossen steht Dichtung in unmittelbarem Bezug zum Leben. Sie soll auf das Leben wirken, sie soll uns zu Lebenskünstlern machen. Das führt weitab von dem ästhetischen Verhalten, zu dem uns die klassisch-romantische Ästhetik Deutschlands erzogen hat. Der Weltmann lernt nach der Anschauung der Renaissance und ihrer nächsten Folgezeit an der Dichtung und besonders an der Tragödie, wie Menschen zu ihren Handlungen gelangen, welche Voraussetzungen seelischer Art diese Handlungen haben. Auf Ergründung der menschlichen Seele ist alles eingestellt. Aber natürlich wird dies Geschäft nicht um seiner selbst willen getrieben, nicht eine Wissenschaft von der menschlichen Seele ist das Ziel, sondern um über die Seele anderer herrschen und die eigene Seele zu solcher Herrscherrolle erziehen zu können, wird Seelenforschung getrieben. Auf weltmännische Beherrschung der Welt kommt es an.

In gleicher Absicht greift das Jahrhundert Ludwigs XIV. zurück zu Theophrasts Charakterbildern und erneut sie. Die Komödie knüpft unmittelbar an diese Charakterstudien an und zeichnet die Menschen der kleinen Welt, so wie die Tragödie die Menschen der großen Welt vorführt. Da wie dort sollen die Triebfedern menschlichen Handelns aufgedeckt werden. Da wie dort wird dargetan, wie der Lebenskünstler es den Menschen am besten abgewinnt und wie er in der Behandlung der Menschen sich am leichtesten behauptet.

Eine Literatur, die derart unmittelbar mit dem Leben verknüpft, derart auf Wirkung im Leben abgestellt war, konnte rasch und leicht zu festen Formen der Kultur führen. Ein weiter Umblick tut sich an dieser Stelle auf. Die Renaissance und das Zeitalter Ludwigs XIV. hatten eine Dichtung, die unmittelbar seelenkundige Weltmenschen erzog. Ohne Zweifel setzt der Gedanke einer ästhetischen Erziehung, wie Schiller ihn vertrat und wie er ausgesprochen oder unausgesprochen in Goethes Werken und in den Schriften der Frühromantik besteht, sich menschlich noch höhere Ziele. Er war nur möglich, nachdem das 18. Jahrhundert sich befreit hatte von der übermäßigen Schätzung des höfischen Weltmanns. Aber gerade weil der Gedanke so hochgegriffen ist, läßt sich aus ihm weit schwerer eine feste Form menschlicher Bildung ableiten. Eine scharfumschriebene gesellschaft-

liche Kultur ergibt sich durchaus nicht leicht aus diesem Gedanken. Sie hat sich auch nur bei einzelnen Auserwählten ergeben.

Unmittelbare Wirkung auf den Weltbrauch ist indes nicht nur die Absicht der Schüler Scaligers aus dem Gebiet des französischen Klassizismus. Auch Shakespeare dichtet für den Weltmenschen, der in der Dichtung ein lebensvolleres Abbild des menschlichen Affektlebens antreffen will als in gelehrten Büchern. Ist das nicht der eigentliche Sinn der oftangeführten Worte Hamlets, daß die Bühne der Natur einen Spiegel vorhalten wolle? War es nicht auch Shakespeares Vorsatz, Seelenvorgänge geheimster Art aufzudecken, um seinen Zuschauern alle Einwirkung auf menschliche Seelen zu erleichtern, sie also in der schweren Kunst rechter Behandlung der Mitmenschen zu fördern? Darum schrieb er der Bühne vor, »*to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure*«.

Auf ein »*docere*« war es auch bei Shakespeare abgesehen. Aber nicht um seiner selbst willen sollte das Wissen errungen werden. Es war der Aufklärung vorbehalten, an der Stelle weltmännischer Seelenkunde das bloße Wissen um die Seele, an der Stelle eines praktischen Ziels ein theoretisches der Dichtung zuzuweisen. Wissen um des Wissens willen trat ein für ein Wissen, das auf Beherrschung des Lebens ausging. Es war noch ein »*docere*«, aber von Wissen, nicht von Lebenskunst. Und auch dieses »*docere*« fiel endlich dahin, sobald um reinästhetischer Wirkung willen alle Absichten eines Kunstwerks abgelehnt worden waren, die über künstlerische Zwecke hinausgingen.

Selbstverständlich gewann die Gegenüberstellung von Seelen- und Handlungsdrama einen ganz anderen und neuen Sinn, nachdem reinästhetische Betrachtung an die Stelle der Anschauungsweise Scaligers und seiner Gesinnungsgenossen getreten war. Nicht um besserer Beherrschung der Mitmenschen willen sollte fortan in der Tragödie Seelendarstellung getrieben werden. Seelenkunde um ihrer selbst willen, Seelenkunde wegen der ästhetischen Wirksamkeit der Darstellung seelischer Vorgänge war jetzt das Ziel. Ich will gewiß nicht bestreiten, daß schon Shakespeare oder die französischen Klassiker durch ihre Darstellung von affektvollen Seelenvorgängen auch reinästhetische Wirkungen bei ihren Zuschauern wachgerufen haben. Aber diese Wirkungen nahmen sie nur mit, sie waren ihnen nicht Hauptabsicht. Die künstlerischen Gegensätze, an die wir heute denken, wenn von Charakter- und wenn von Handlungstragödie gesprochen wird, waren höchstwahrscheinlich von Scaliger so wenig wie von Shakespeare oder Corneille erfaßt worden. Vielleicht ist erster Ansatz zu solcher Erfassung der Versuch der »Hamburgischen Dramaturgie«,

mit Aristoteles für die Handlungstragödie gegen die Tragödie der reinseelischen Richtung einzutreten. Und nur die Deutung, die bei den jüngeren Zeitgenossen Lessings von Gerstenberg ab Shakespeare fand, förderte die Ansprüche der reinseelischen Tragik.

Ich muß mich hier mit diesen wenigen Andeutungen begnügen. Sie sollen nur dartun, in welchem Umfang Scaliger Anwalt der psychologischen Tragödie ist und wie weit er nicht als Gesinnungsgenosse neuerer Seelentragik in Theorie und Praxis gelten kann. Ferner glaube ich wahrscheinlich gemacht zu haben, daß von Scaligers Standpunkt ebenso Shakespeare wie die Franzosen nicht Vertreter der Handlungstragik sind, sondern der Tragik der Affekte, daß sie gemeinsam Tragik der Seele vertreten. Wir hingegen sind heute geneigt, nur Shakespeare auf die Seite zu stellen, auf der sich Scaliger befindet. Wir tun es, weil wir unter Seelentragik etwas anderes verstehen als Scaliger.

Robert Petsch führte vor kurzem (Germanisch-romanische Monatsschrift VII, 137 ff.) Handlungstragik auf rationalistische, Charaktertragik auf emotionalistische Haltung zurück und schrieb den Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts rationalistische Absichten, Shakespeare aber emotionalistische zu. Das mag an sich richtig sein. Aber doch wohl nur von unserem Blickpunkt aus. Für Theoretiker, die aus der Schule Scaligers kamen oder die Begriffe Scaligers noch nicht völlig überwunden hatten, kann dieser Gegensatz kaum gelten. Und so meine ich behaupten zu dürfen, daß John Dryden, der von Petsch an gleicher Stelle zu den Anwälten emotionalistischer Tragik gezählt wird, tatsächlich nur auf dem Boden Scaligers steht, wenn er gegen Handlungstragik eine Tragik ins Feld führt, die wahr und lebhaft die menschliche Natur abschildert und deren Leidenschaften und Launen nebst den Abwechslungen des Glücks, denen sie ausgesetzt ist, zum Vergnügen und Unterricht vorstellt. Ich halte mich gleich Petsch an den Wortlaut der Verdeutschung von Drydens »*Essay of dramatic poesy*« (1668), die im vierten Band von Lessings »Theatralischer Bibliothek« (1758) vorliegt.

Wie völlig Dryden mit Scaliger übereintrifft, ergibt sich aus einer Äußerung, die an anderer Stelle erscheint und gleichfalls von Petsch (S. 142) angeführt wird. Als Zweck der Tragödie wird da von Dryden bezeichnet: »*to reform manners by a delightful representation of human life in great persons*«. Das stimmt durchaus zu den weltlichen Zwecken, die von Scaliger der Tragödie zugemessen werden, das ist durchaus im Sinn von Bacons »*cultura animi*« gesprochen. Genau das gleiche gilt von der Wendung Drydens (bei Petsch S. 144): »*The great end of the poem is to instruct, which is performed by making pleasure the vehicle of that instruction; for poesy is an art, and all arts are made to profit*«.

Von unserem ästhetischen Standpunkt, auf den uns die Klassiker und die Romantiker Deutschlands gestellt haben, lächeln wir über eine Welt, die noch immer so viel von dem »*prodesse*« des Kunstwerks zu melden hatte. Wir übersehen dabei freilich, wieviel die gleiche Welt meinte, wenn sie vom Nutzen der Poesie sprach. Ihr war Poesie weit mehr als uns unmittelbare Voraussetzung und bestes Lehrmittel ihrer Kulturansprüche, ihrer Ansprüche an den Menschen, der dem Menschen ins Herz blickt, um auf ihm spielen zu können, wie auf einem Instrumente. Diese bedeutungsvolle Absicht kommt schon bei Scaliger zutage für jeden, der nicht schlechtweg Scaligers Abweichungen von Aristoteles wie einen völligen Mißgriff faßt. Scaliger bestimmt das Ziel der Tragödie nicht als Ästhet, sondern als Weltmensch und Lebenskünstler der Renaissance. Er sah dieses Ziel vom Standpunkt des Lebensbeherrschers.

—

Sein ästhetisches Gebaren kommt an ganz anderer Stelle heraus. Und wiederum dürfte er auch an dieser Stelle typischer Vertreter des Lebensgefühles seiner Zeit sein. So wie Scaliger nimmt der Weltmann ästhetische Fragen von Fall zu Fall. Er erweckt dann leicht den Eindruck eines Splitterrichters.

Als Beispiel für Scaligers Art, Dichter zu charakterisieren und zu beurteilen, erscheine der Abschnitt seines sechsten Buchs, »*qui et hypercriticus*«, über Hieronymus Fracastor. Fracastor ist Vorläufer Scaligers mit seinem »*Naugerius, sive de Poetica Dialogus*« (1555). Er arbeitet ebenso mit Gedanken des Aristoteles wie Platons. Als Dichter gilt er dank seinem »*De morbo gallico*« (1529) ein für allemal für den einseitigen Vertreter einer Schule, die jeden Gegenstand dichterisch verwertbar findet, wenn anders er wirklich dichterisch behandelt wird. Was denn freilich auf eine starke Neigung zum Formalismus deutet. Ob Aristoteles das Werk noch als Dichtung gefaßt hätte, ist fraglich. Für Scaliger war es entscheidend, daß es in Versen geschrieben ist.

Scaliger beginnt mit der Versicherung, an Fracastor sei — im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Genossen — weit mehr zu loben als zu tadeln. Er will auch angesichts der Tatsache, daß Fracastors Gedicht von der Syphilis ein »*divinum poema*« sei, dem Dichter nur da Einwände bereiten, wo er von seiner eigenen Höhe herabsteigt. Zwei Gesichtspunkte der Kritik sollen geschieden werden: Versehen sachlicher Art und Verstöße gegen die Gesetze der Dichtung.

Als sachlicher Fehler wird etwa angemerkt, daß Fracastor nur bei Menschen Lues antreffen will. Scaliger weiß von einem Hunde, der von der Syphilis ergriffen worden ist. Oder Scaliger bestreitet die

Richtigkeit der Wendung: das Tageslicht war gewichen und hatte die traurigen Schatten der Nacht herangeführt. Denn nicht der scheidende Tag führe die Nacht heran, sondern durch das Schwinden des Tages steige die Nacht empor.

Weit umfangreicher ist die Reihe der Stellen, die von Scaliger aus Gründen dichterischer Art angestrichen werden. Da schlägt Scaliger mit Vorliebe für einzelne Wörter Fracastors andere vor. In dem Vers »*Sic elementa modis variis se grandia vertunt*« stört ihn »*grandia*«. Er fragt, was ein »*grande elementum*« sei und will für »*grandia*« lieber »*mutua*« haben. Eine ganze Kette von Einwänden begleitet die Verse:

Aspice candentes magni qua Cancer Olympi
Excubat ante fores et brachia tendit aperta.

Für »*magni*« soll es »*summi*« heißen, für »*Cancer*« aber »*Scorpius*«; »*brachia pandit aperta*« sei schwach oder müßig. Ebenso verdenkt Scaliger dem Dichter, daß er noch »*arma*« sagt, wenn ein vorhergehendes »*praelia*« schon hinreicht, oder »*sopor*« noch einem »*somnum*« nachsendet. Wenn bei Fracastor von Flüssen ganze Wälder, Felsen und Herden mitgerissen werden, fühlt Scaliger sich gestört durch den Antiklimax. Denn Herden seien in diesem Fall nach Wäldern und Felsen keine Steigerung. Eine Herde wegzutragen, bedürfe es geringerer Mühe.

Indem Scaliger Einwände und Verbesserungsvorschläge aneinanderreiht, widerfährt es ihm auch, daß er bewußt nur mit ganz subjektiven Gründen des Gefühls arbeitet und andere nicht vorzubringen hat. So kann er von dem Verse »*Et faciles ortus habet et primordia praesto*« nur sagen, er scheine ihm nicht so sehr ein Makel als eine Verrenkung. Da handelt es sich um Dinge, die Scaligers empfindliches Ohr verletzen. »*Vellicat acrem auditorem*«, sagt er selbst. Ihn stört aus Gründen des Wohlklangs das Nacheinander »*Europam partimque*« oder »*perdebat acerbo*«. Aus gleichen Gründen tadelt er den Vers: »*Ore animam, socias inter moribunda cadebat*«. Oder er schlägt für »*Ille subit magnos terrae miratus hiatus*« vor: »*Ille autem vastos terrae miratur hiatus*«, daneben zur Auswahl »*Ille autem subiens*«. Dazu bemerkt er noch: Pontanus hätte sicher geändert: ». . . *subit magnos terrae et miratur*«.

Alle diese Einwände erhebt Scaliger in der Überzeugung, daß er den besten Dichter seit Vergil vor sich habe. Und er versäumt auch nicht, auf das »*iudicium*« Fracastors, auf dessen Geschmack, gelegentlich rühmend hinzuweisen. Das »*iudicium*« spielt überhaupt eine wichtige Rolle in Scaligers Bemerkungen. Er spricht von dem »*iudicium*« des Actius Sincerus Sannazarus und vergißt nicht anzufügen, daß dem Sannazar das »*iudicium*« Scaligers zusagte. Sannazars »*iudi-*

cium« aber sucht er an der Umarbeitung der Ekloge »*Galatea*« zu erweisen. Und zwar führt er zwei Änderungen ins Feld: »*Aequora collustrant flammis*« für »*Aequora rimantur flammis*« und »*. . . plures Nesis mihi servat Echinos*« für »*. . . totidem virides mihi Nesis Echinos | Servat adhuc*«.

Scaliger schätzt die angestrebte und festgehaltene Schlichtheit der Rede Sannazars und verdenkt ihm darum, wenn er einmal eine ungewöhnliche Üppigkeit sich gönnt. So streicht er eine vierzeilige Schilderung des Zerberus auf drei Zeilen zusammen, natürlich mit Berufung auf Vergil. Sachliche Einwände bemäkeln die allzu stark aufgetragenen Farben; aber entfallen soll auch, was nichts als Klangwirkung erzielt. Um den Infinitiv am Ende des Verses zu tilgen, möchte er »*Informesque domos obscuraque regna subire*« umformen zu »*Informesque domos tentare obscuraque regna*«; dabei läßt er die Möglichkeit offen, für »*tentare*« etwas anderes einzusetzen. Und auch da versäumt er nicht, mit dem Verbesserungsvorschlag eine Verbeugung vor Sannazars Kunst zu verbinden. Gleich darauf rühmt er ihm nach, er erwecke den Eindruck, als habe er seine Verse vom Himmel herabgeholt, führt als Beispiel einen Vers an, versäumt aber auch da nicht, einen Änderungsvorschlag hinzuzutun.

Weniger glimpflich verfährt Scaliger mit Pontanus. Er vergleicht mit Vergils Brauch, am Morgen eine Fülle von Versen hinzuschreiben und am Nachmittag »*novo iudicio*« diese Fülle kräftig zusammenzustreichen, die Neigung des Pontanus, bei der Durcharbeitung nur noch breiter zu werden. Er habe sich so gefallen, daß er alle seine Einfälle wert gehalten habe des Ohres der Nachwelt. Er selbst, Scaliger, hätte es vorgezogen, mit wenigem zu wirken, wenn er überhaupt darauf aus wäre, den Titel eines Poeten anzustreben.

Niedlich sind Scaligers Einwände gegen einen Vers Pontans, der den Busen schildern soll: »*Nec liquido cedunt argento aut pondere plumbo*«. Das Silber bleibt unbeanstandet, aber das Blei wird nicht durchgelassen. Was sei häßlicher als schwer herabhängende Brüste? Ebensowenig kann er zugeben, daß auf den Busen das Wort »*fluitare*« (wallen, wogen) angewendet werde. Er fragt, wer wohl wünschte, daß der Busen seiner Geliebten wie Haare walle.

Nicht immer läßt sich Scaliger derart in Einzelheiten ein. Mitunter begnügt er sich, Vers auf Vers anzuführen und recht nichtssagende Worte hinzuzusetzen. So löst sich die Beurteilung des Maphaeus Vegius auf in Wendungen wie: »*Illa tamen haud penitus aspernanda*«, »*Et illa non ignobilia*«, »*Neque illa non displicent*«, »*Illa vero comparatio valde bona est*«. Dann ist weiteres »*non sine ineptiis*« und nur der Schluß »*non ignobilis*«.

Diese Beispiele mögen genügen. Sie bezeichnen hinlänglich Scaligers Methode der »Hyperkritik«. Die Frage liegt nah, wozu Scaliger die Poetik des Aristoteles herbeibemüht, ihre Grundsätze teils übernimmt, teils umgestaltet, wenn er als ausübender Kritiker bei solchen Einzelheiten der Diktion stehen bleibt. Freilich darf nicht übersehen werden, daß auch Aristoteles in den Abschnitten 20—22 seiner Poetik ähnlich über Einzelfragen der Diktion spricht und an einzelnen Wendungen und ganzen Versen sich kritisch versucht. Auch wurde besonders die Verssprache des französischen Klassizismus durch die Feinhörigkeit, die derart als Richterin in Fragen der Dichtung sich betätigte, ohne Zweifel wesentlich gefördert. Der deutschen Kritik, dem deutschen Wesen überhaupt liegt solches Vorgehen ferner. Es widerspricht auch der schwungvolleren Auffassung des dichterischen Geschäfts, die im Gegensatz zu Scaliger bei den eigentlichen Lehrern des deutschen Klassizismus aus der Welt der Renaissance sich betätigt, zunächst bei Giordano Bruno.

Im ersten der zehn Gespräche, die von Giordano Bruno »*Eroici furori*« betitelt wurden — sie erschienen zu London 1585 —, steht ein scharfer Ausfall gegen die Poetik des Aristoteles.

Ganz allgemein wird geeifert gegen gewisse Regelmacher für die Poesie, die selbst Homer kaum noch als Dichter gelten lassen, Vergil, Ovid, Martial, Hesiod, Lukrez und viele andere der Regelprobe der Poetik des Aristoteles unterwerfen und unter die bloßen Versemacher versetzen. Wahre Bestien seien es. Sie bedächten nicht, daß die Regeln nur aus den Dichtungen Homers und aus anderen verwandten abgeleitet seien und zwar zur Erläuterung eines heroischen Dichters von Homers Art dienen könnten, keineswegs aber Dichter anleiten sollten, denen andere Anlagen, Adern, Leidenschaften zuteil geworden seien, und die mit ihren eigentümlichen Gaben Gleiches, Ähnliches oder gar Größeres leisten könnten.

Homer selbst habe sich nicht nach solchen Regeln gerichtet, er sei nur die Quelle der Regeln. Sie nützten nur dem Nachahmer, nicht dem selbständigen Schöpfer. Affen einer fremden Muse, Schatten des Homer nennt Bruno die Nachahmer. Die Aufstellung von Regeln aber führt er nicht auf einen Dichter zurück, sondern auf einen geschickten Sammler. Die Poesie erwächst nach Brunos Überzeugung überhaupt nicht aus Regeln, abgesehen von unbedeutenden Nebensächlichkeiten, sondern die Regeln der Poetik sind der Poesie entnommen.

Bruno erkennt mithin den Regeln der Poetik nur das eine zu, daß sie zur Erläuterung der Dichtung dienen können, aus der sie abgeleitet sind. Anregen könnten sie nur Nachahmer.

Da aber die Regeln auf der Dichtung beruhen, müsse es auch ebensoviel Regeln geben wie Gattungen und Arten wahrer Dichter. Den wahren Dichter indes will Bruno nur am Klang und Inhalt seiner Verse erkennen. Erfreuen und erbauen oder auch erfreuen oder erbauen müßten Klang und Inhalt.

Die Regeln des Aristoteles hingegen seien für jeden, der nicht wie Homer, Hesiod, Orpheus und andere ohne Regeln zu dichten vermöge. Der also keine eigene Muse besitze, sondern lieber mit der eines anderen liebäugle.

Pedantisch sei es, diesen oder jenen bloß deshalb von der Zahl der Dichter auszuschließen, weil er nicht ähnliche Fabeln oder Gleichnisse oder ähnliche Gesangseingänge oder Einteilungen wie Homer oder Vergil anwende. Bruno nennt die Anrufung der Muse, die Verwebung einer Geschichte mit einer anderen, den Abschluß der Gesänge mit einem Epilog, die Vorankündigung. Zusammenfassend erklärt Bruno: »In der Tat geben jene Kritiker sich den Anschein, als verständen sie es, wenn ihnen nur der Einfall dazu käme, am Leitfaden ihrer Regeln wahre Dichter zu werden und ebensoweit zu gelangen, wie jene Vorbilder sich emporgeschwungen haben; und doch sind sie nichts wie armselige Würmer, die selber nichts Gutes zu schaffen vermögen, sondern nur fähig sind, die Bestrebungen und Schöpfungen anderer zu benagen, zu beschmutzen, zu verunglimpfen und die, eben weil sie sich durch eigenes Genie und eigenen Witz keinen Ruhm erwerben können, durch die Fehler und Irrtümer anderer zu glänzen suchen« (nach L. Kuhlenbecks Übertragung V, 29).

Dieser Angriff auf Aristoteles stammt von einem Denker, der selbst Anhänger des Aristoteles gewesen war. Der Dominikaner Bruno weilte am Anfang seiner Laufbahn in dem gleichen Kloster zu Neapel, in dem einst der Vorkämpfer des Aristoteles, Thomas von Aquino, lebte und lehrte. Tief eindringende Kenntnis des Aristoteles ist bei Bruno noch zu spüren, nachdem er sich längst von ihm abgewendet hatte. Es kam bald die Zeit, da Bruno in Aristoteles den Henker der anderen Philosophen haßte. Trotzdem, und obwohl er zu anderen Göttern sich gewandt hatte, fehlt es in seinen bedeutendsten und bekanntesten Schriften nicht an aristotelischen Anklängen. Im Anfang des fünften Dialogs »*De la causa*« bestimmt er das Universum mit Worten, die mit einer Äußerung des Aristoteles fast zusammenfallen. Gilt es die Technik der Natur zu versinnlichen, so beruft er sich ausdrücklich auf Aristoteles.

Nähere Prüfung ergibt, daß die mitgeteilte Stelle der »*Eroici furori*« keinen Hauptgedanken der Poetik des Aristoteles trifft. Sie kämpft nur mit einer Entschiedenheit, die in ihrer Zeit auffällt, für das Recht

des echten Dichters, unabhängig von den Beobachtungen, die Aristoteles an den Dichtungen Homers gemacht hat, sein Werk zu treiben. Sie ist einer der ersten kräftigen Vorstöße zugunsten der Einmaligkeit und Unvergleichlichkeit aller wirklichen Dichtung. Lange vor Young und dem Sturm und Drang vertritt sie das Recht des Originalgenies.

Die unverkennbare Erbitterung der Stelle scheint überhaupt — mehr als auf Aristoteles — auf Kritiker zu zielen, die den Namen Aristoteles dauernd im Munde führen und die mit einem aristotelischen Regelkanon tyrannisch über dichterische Werke entscheiden. Aristoteliker auf dem Feld der Poetik sind mehr gemeint als Aristoteles selbst.

An Julius Cäsar Scaligers »*Poetices libri septem*« kann gedacht werden. Wir wissen, wie der streitlustige Rechthaber Scaliger besonders in seinem sechsten Buch, »*qui et hypercriticus*«, sein strenges Richterhandwerk geübt hat. Doch stimmt manches in Brunos Anklagen ganz und gar nicht zu Scaliger. Der scheidet zwar ausdrücklich den Dichter und den bloßen Versemacher, den »*poeta*« und den »*versificator*«, und zwar gleich am Eingang seines Werks. Aber nie und nimmer hätte er unter die Versemacher seinen Liebling Vergil versetzt. Und wie in diesem Fall sind auch sonst die Angriffsworte Brunos zu allgemein gehalten, als daß sie bis ins letzte auf Scaliger gehen könnten. Kaum hätte es daher Zweck, Scaligers Worte über Proömien oder Epiloge heranzuholen. Grundsätzlicher Gegensatz gegen Scaliger herrscht trotzdem bei Bruno. Scaliger erblickt den Zweck der Poesie in der Belehrung; er befindet sich da sogar im bewußten Widerspruch gegen seinen Aristoteles. Bruno spricht nur von erfreuen und erbauen. Und wenn Bruno vollends die Kritiker verhöhnt, die so tun, als könnten sie dank ihren Regeln wahre Dichter werden, so mag er an Scaligers Versuch gedacht haben, in Aristoteles einen Dichter nachzuweisen, der mindestens an Pindar heranreiche (I, 44).

Wichtiger als die Frage nach dem Opfer von Brunos Angriff ist die Frage nach der ästhetischen Richtung, der er selbst sich in den »*Eroici furori*« anschließt. Der Name Plotin kehrt in den Gesprächen von 1585 oft genug wieder und wird hier hoch genug emporgehoben, um dieser Frage zur Antwort zu verhelfen. Es ist nicht nötig, den Neuplatonismus im allgemeinen heranzuholen. An wichtigen Stellen der Gespräche ist der Bezug auf Plotin unverkennbar.

In dem dritten Gespräch, an dessen Ende Plotin mehrfach mit Namen genannt wird, vertritt Bruno die Lehre von der geistigen Schönheit. Wenn rein sinnliche Liebe nur der Fortpflanzung dient, so strebt heroische Liebe nach der göttlichen Schönheit, die zunächst in den Seelen widerstrahlt und von ihnen oder besser durch sie sich

den Körpern mitteilt. Deshalb liebt der wohlgebildete Sinn die körperliche Schönheit nur, weil er in ihr den Ausdruck der Schönheit des Geistes entdeckt. Was am Körperlichen liebreizend erscheint, ist stets eine gewisse Geistigkeit, die wir in ihm schauen. Schönheit besteht nicht in größeren oder kleineren Massen, nicht in bestimmten Farben oder Formen, sondern in einer gewissen Harmonie und in dem Einklang der Glieder und Farben. Bruno schließt aus diesen Zusammenhängen auf eine Verwandtschaft des Geistes mit den höheren Sinnesvermögen.

Nicht so sehr gegen Aristoteles wenden sich diese Worte als vielmehr unmittelbar gegen eine Überlieferung, die durch Thomas von Aquino aufrecht erhalten worden war. Gewiß wurzelt auch des Aquiners Begriffsbestimmung in Aristoteles, aber sie hebt besonders noch Züge des Schönen hervor, die von der Stoa, von Cicero und von deren Nachfolgern betont wurden. In der »*Summa theologiae*« (1, q. 39, a. 8 c) und an vielen anderen Stellen seiner Schriften fordert Thomas für das Schöne: »*integritas sive perfectio*«, denn was verkleinert sei, gilt ihm für häßlich; dann »*proportio sive consonantia*«; endlich »*claritas*«, d. h. glänzende Farbe. Gegen solche Maßbestimmung des Schönen und gegen die Annahme, daß die Färbung entscheide, erklärte sich schon Plotin im ersten Absatz seines Buches über das Schöne (Enneaden I, 6). Nicht daß er Symmetrie und Färbung für ganz bedeutungslos nähme. Aber in diesen Eigenheiten kann er nur dann Bedingungen des Schönen erkennen, wenn sie auf eine geistige Voraussetzung zurückgehen, wenn sie bedingt sind durch das, was er »*eidos*« nennt. Genau so fordert Bruno eine gewisse Geistigkeit, ein Ideales als Voraussetzung des Schönen und kann sich mit bloßen Maßen und Farben nicht begnügen.

In einer Untersuchung von »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur Bd. 37, S. 186 ff.) suchte ich den Sinn von Plotins »*eidos*« zu deuten. Ich wollte wahrscheinlich machen, daß Plotin, wenn er vom »*eidos*« eines Kunstwerks spricht, an die Vision des Künstlers denkt, die im Kunstwerk zu ihrem Ausdruck kommen soll. Sie ist das Geistige und Geistgeborene, das mehr bedeutet als Maße und Farben. In der künstlerischen Vision versinnbildlicht sich das Kunstwerk; sie bedingt Einklang und Harmonie der künstlerischen Elemente. Bei Thomas bedeutet »*proportio sive consonantia*« äußere Maßverhältnisse; die Harmonie und Symmetrie, auf die nach Plotin das Kunstwerk ausgehen soll, ist etwas geistig Bedingtes, ist das Ergebnis der künstlerischen Vision.

Wie dem echten Kunstwerk schreibt Plotin auch der ästhetischen

Erscheinung überhaupt dieses vereinheitlichende Geistige zu. Auch in einer schönen Menschengestalt spricht sich nach Plotin etwas Geistiges aus. Vorbedingung für körperliche Schönheit ist ihm geistige Schönheit. Bruno folgt im dritten Gespräch durchaus dieser Ansicht seines Lehrers Plotin nach.

Den Gedanken, die von Plotin in dem Buche über das Schöne und zwar besonders an dessen Schlusse entwickelt werden, folgt Bruno im gleichen dritten Gespräch, wenn er dem Bilde der göttlichen Schönheit die Gottheit selbst gegenüberstellt und den Weg zeichnet, der von jenem zu dieser leitet. Mit Plotin nennt er den Schritt, der den Menschen zu Gott führt, eine Vereinigung mit dem Lichte, durch die der Mensch selbst zu Licht und somit zu Gott wird. An Bildern und Gleichnissen weidet sich der Mensch nur so lange, bis es ihm verstattet wird, die Schönheit der Gottheit selbst zu schauen. Eine Parallele sucht den Vorgang zu verdeutlichen: Wer vor einem herrlich gebauten Palast angelangt ist, begnügt sich einstweilen, das Bauwerk Teil für Teil zu betrachten. Sobald er jedoch den Herrn des Palastes erblickt, der unvergleichlich erhabener ist als alle Bildwerke seiner Umgebung, so richtet er nur noch auf den einen sein Sinnen und Schauen.

Wie bei Plotin ist auch bei Bruno die Betrachtung des Schönen nur eine Vorstufe für die Betrachtung der Gottheit. Wer das Schöne schaut, bleibt noch beim Gleichnis stehen. Wer die Gottheit schaut, ist über alles Schattenhafte und Gleichnisartige hinausgelangt.

Aber eine solche Vorbereitung für die höchste Aufgabe des Menschen ist die Betrachtung des Schönen nur dann, wenn sie nicht auf Erregung der Sinne oder Verwirrung des Geistes ruht. Nur geistgeborene Schönheit kann der Aufgabe genügen. Den Augen des Geistes aber ist es gewährt, auf irdischem Gefilde Gestalten zu entdecken, die, umschlossen von einem Kerker von Fleisch und Bein, verbunden mit Nerven, die göttliche Schönheit besser verwirklichen als irgend ein anderes Bildnis oder irgend ein anderes Gleichnis.

Den Weg zur Gottheit, die Ekstase, durch die nach Plotin der Mensch die höchste Schönheit zu sehen gewürdigt wird, feiert in ahnungsvoll sehnsüchtigen Worten der Schluß des vierten Gesprächs im ersten Teil. Und abermals kehren diese Hoffnungen und Wünsche wieder im ersten Gespräch des zweiten Teiles. Nur tritt an dieser Stelle deutlicher als sonst bei Bruno und doch wieder ganz plotinisch oder höchstens in einer wirklichkeitsfreudigen Steigerung plotinischer Zugeständnisse das Recht der irdischen Schönheit hervor.

Nicht brauche man sich zu schämen und mit Anstand dürfe man dabei verweilen, wenn man von einer bloß körperlichen Schönheit

gefesselt werde. Auch die sinnliche Schönheit ist ein Strahl und ein Abglanz der Form und geistigen Tätigkeit, eine Spur und ein Schatten des Geistes, und von ihr aus kann man emporsteigen zur Betrachtung und Verehrung der göttlichen Schönheit. Das Gefallen, das in mir eine Schattengestalt, eine dunkle, vergänglich wechselnde, auf der Oberfläche der körperlichen Materie sich malende Schönheit wachruft, beweist mir, um wieviel mehr mir einst das ursprünglich und uranfänglich Schöne bedeuten wird. Und so darf ich mich von irdischer Schönheit fesseln und mit süßen Banden umstricken lassen. Mein wahrer Genius wird mir nicht zürnen, wenn ich die höchste Schönheit in ihrem Abbild und Schatten verehre. Denn wie soll ich sie in ihrer Wesenheit verehren, solange ich sie in dieser Weise noch nicht begreifen kann?

Mag da immer irdischer Schönheit feuriger gehuldigt werden, als es bei Plotin je geschieht, so bewahrt Bruno doch die Haltung, die für Plotin bezeichnend ist: er huldigt der irdischen Schönheit nur, weil sie ein Abbild göttlicher Schönheit ist. Ein übersinnlich sinnlicher Freier läßt er sich von dem Sinnlichen gefangen nehmen, weil er hinter ihm etwas Übersinnliches ahnt. Die irdische Schönheit führt ihn in den Vorraum des Tempels. Wohl bleibt letztes und unerläßliches Ziel, das Heiligtum selbst zu betreten. Aber darum will er irdische Schönheit nicht fliehen. So lebt sich in Bruno der Kampf aus, den Plotin gegen die welt- und sinnlichkeitverachtende Gnosis geführt hatte.

Der Plotin, der die Gnostiker befehdete, der Plotin, auf dem Giordano Bruno hier fußt, ist im neunten Buch der zweiten Enneade zu suchen. Aber auch im achten Buch der fünften Enneade, in der Erörterung des geistigen Schönen[1], zeigt sich (Kap. 2), wie weit Plotin dem Nolaner vorgedacht hat. Da fragt Plotin, woher die glänzende Schönheit der vielumstrittenen Helena stamme oder die Schönheit Aphroditens oder irgend eines anderen schönen Menschen oder Gottes. Und er antwortet von dem »*eidos*«. Wie das »*eidos*« von dem Künstler übergeht in das Kunstwerk, so gehe es vom Schöpfer über auf sein Geschöpf. Dort waltet etwas Künstlerisch-Geistiges, hier etwas Göttlich-Geistiges.

Ein Jahr nach dem Angriff Brunos sendet Francesco Patrizzi gegen die Poetik des Aristoteles sein Buch »*Della poetica*« (Ferrara 1586) in die Welt. Patrizzi ist Mitglied der Platonischen Akademie in Florenz. Er brachte seine phantastische Naturphilosophie, die im neuplatonischen Emanationssystem wurzelt, bald darauf in das System seiner »*Nova de universis philosophia*« (1591). Sein Panpsychismus

steigert die Freude an der Natur, die durch Plotins Lehre durchschimmert, mit ausdrücklichem Bezug auf Plotins Ästhetik. Wie bei Bruno wird alles Gewicht auf den Gegensatz gelegt, der zwischen Plotin und der Gnosis besteht. Und so wird auch dieser Neuplatoniker wirklichkeitsfreudiger als sein Lehrer Plotin. Doch auch Patrizzi arbeitet nur mit dem plotinischen Gedanken von der Gottheit, die der Materie ihr Licht spendet und durch die Materie hindurchleuchtet.

Die Schrift zur Poetik bekämpft die aristotelische Lehre von der Nachahmung. In keiner ihrer verschiedenen Bedeutungen mache die Nachahmung das Wesen der Poesie aus. Die Schrift zerfällt in zwei Teile. Der geschichtliche Teil wirkt wie eine Durchführung des Gedankens der »*Eroici furori*«, daß nicht aus einem oder aus wenigen verwandten Werken der Poesie das Wesen der Dichtung abgeleitet werden dürfe, sondern daß auf alle Dichtung angewendet werden müsse, was von Aristoteles nur für Homer getan worden sei. Patrizzi wagt eine allseitigere Betrachtung und möchte die Normen der einzelnen dichterischen Formen aus der gesamten Geschichte der Literatur ableiten.

Bis ins einzelne setzt Patrizzi sich mit Aristoteles auseinander und sucht ihn zu widerlegen. Hatte Aristoteles im Verse nicht eine entscheidende Eigenheit der Poesie erkannt, so vertritt Patrizzi den Standpunkt, ohne Vers sei Dichtung nicht zu schaffen. Wenn er an die Behauptung des Aristoteles herangeht, verglichen mit Homer sei Empedokles trotz all seinen Versen eher Naturforscher als Dichter, bleiben seine Einwände angesichts der vorsichtigen Ausdrucksweise des Stagiriten wesentlich nur Wortstreit. Aber auch der Aristoteliker Scaliger hatte sich gegen die Lehre seines Führers und Meisters gekehrt, der Vers mache nicht die Poesie. Brinkschulte nimmt überdies an (S. 68 f.), daß Scaliger Werke in ungebundener Rede nie zur Poesie gerechnet hätte.

Der erbitterte Gegner des Aristoteles berührt sich also enge mit dem Poetiker, dessen Werk als starkes Zeugnis des Aristotelismus gilt. Borinski erkennt in Patrizzis Vorgehen (S. 241) den »antiperpatetischen Gegenschlag gegen die erneute Inthronisation des Aristoteles in der Gegenreformation«. Patrizzi hätte sich ohne weiteres auf den Aristoteliker Scaliger berufen können, als er diesen Gegenschlag führte.

Die nahe Verwandtschaft Scaligers und Patrizzis gibt zu denken. Sie beweist, wie wenig es frommt, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch von einem Kampf des Aristotelismus mit dem Platonismus zu reden, wenn ästhetische Fragen in Betracht kommen.

Der Aristoteles der Poetik ist nicht der Aristoteles der Scholastik.

Gegen den Aristoteles der Poetik ruft Bruno nicht Platon, sondern Plotin auf. Mag die Renaissance auch sonst in Platon zu viel Neuplatonisches hineingedeutet und es dem 19. Jahrhundert überlassen haben, Platons Begriff »Idee« von allen plotinischen Zusätzen zu reinigen, so ist doch sicher, daß eine ästhetische Betrachtungsweise, die sich gegen Aristoteles wendet, am Ende des 16. Jahrhunderts nur bei Plotin wirkungsvolle Waffen finden konnte.

Auch Patrizzi knüpft an Plotin an. Tatsächlich bestreitet er Einzelheiten von Aristoteles' Poetik, die auch von einem Aristoteliker, wie Scaliger einer war, bekämpft wurden.

Den wahren Gegensatz zu Scaliger bedeutet Bruno. Wie Scaliger die ästhetischen Anschauungen des französischen, so kündigt Bruno die Überzeugungen des deutschen Klassizismus an, und zwar Goethes und Schillers, endlich aber auch der Romantik. Da scheiden sich zwei Welten voneinander: auf der einen Seite gilt es Glanz und Wirksamkeit der Sprache des Dichterwerks, auf der anderen erscheint wichtiger als alle äußere Gestaltung das innere künstlerische Erlebnis, die Vision des Dichters. Dort sollen lebenskundige Weltmenschen erzogen, hier möchte man dem Kunstwerk um seiner selbst willen gerecht werden. Bruno und die Deutschen stehen auf der Seite Plotins. Ob Aristoteles in gleichem Ausmaß verantwortlich gemacht werden kann für Scaligers Wünsche und für das Verhalten der französischen Klassiker, bleibt mir zweifelhaft. Bruno bekämpft zuweilen Thomas von Aquino mehr als den Stagiriten. Aus Scaliger spricht vollends das Bedürfnis nach Herrschen und Macht, das auch seinem Zeitgenossen Bacon eingeboren ist: die Grundstimmung des Zeitalters höfischer Kultur, die Vorbedingung des *siècle de Louis XIV.*

Bemerkungen.

Deutscher und antiker Vers.

Von

Hans Lorenz Stoltenberg.

Die folgenden Darlegungen beabsichtigen, die von Andreas Heusler[1]) kürzlich entwickelten Lehren weiterzuführen.

Auf die Frage: »wie können wir in deutscher Sprache antike Versmaße nachbilden?« (S. 1) hat es nach Heusler bisher drei Antworten gegeben:

1. »Man sagte: der antiken Länge entspricht die deutsche Silbenlänge, der antiken Kürze die deutsche Silbenkürze« (S. 3), wobei Länge und Kürze, dem Lateinischen entsprechend, »mechanisch und nicht einmal folgerecht« durch die Eigenart der Klanglaute (natura) oder aber durch die Anzahl der folgenden Geräuschlaute (positione) bestimmt wurden.

2. Man sagte: »eine deutsche Länge für die antike Länge, eine deutsche Kürze für die antike Kürze« (S. 7), wobei aber Länge für die »starken« Silben gebraucht wurde, Kürze für die »schwachen«.

3. »Der deutsche Versbau rechnet nicht mit langen und kurzen Silben, nur mit betonten und unbetonten. Antike Verse bilden wir so nach, daß wir ihrer Länge eine betonte Silbe, ihrer Kürze eine unbetonte Silbe gegenüberstellen« (S. 19).

Diese drei Antworten seien aber falsch. Einzig richtig sei vielmehr die folgende — von ihm selber aufgestellte — vierte: »Antike Verse bilden wir dadurch nach, daß wir für ihre Hebungssilben, gleichviel ob lang oder kurz, gehobene, also hebungsfähige Silben setzen und für ihre Senkungssilben, gleichviel ob kurz oder lang, gesenkte, also senkungsfähige Silben« (S. 24). Das heißt mit anderen Worten: wir berücksichtigen überhaupt nicht antike Längen (—) oder Kürzen (◡), sondern nur die — allerdings in den Schemen so gut wie nie angegebenen und oft sogar nicht einmal bekannten (S. 25) — Ikten und setzen dafür starkbetonte Silben.

»Die Gleichung« ist nun endlich nicht mehr »Dauer = Nachdruck; sondern: Nachdruck = Nachdruck« (S. 22).

Diese Erkenntnis — dieser Wille vielmehr — ist in der Tat die einzig mögliche G r u n d l a g e, die u n b e d i n g t e Voraussetzung für jede Übertragung antiker Versmaße, und für sie kann man dem Verfasser nicht genug dankbar sein.

Aus ihr ergibt sich dann auch, daß Füße, die nach dem dritten Grundsatz schwer oder gar nicht wiederzugeben waren, wie etwa — — oder — — — oder auch ◡ ◡ ◡ ◡ u. a., nun — mit ihrem richtigen oder überhaupt mit einem Iktus versehen — sehr wohl übertragen werden können.

Ganz richtig heißt es deshalb (S. 32), in bezug auf mehrere K ü r z e n hintereinander müßte man in Wirklichkeit fragen: »Wo liegen die Ikten? Dann erst könnte man nach dem deutschen Gegenbilde fragen, und die Antwort wäre eben,

[1]) A. H e u s l e r, Deutscher und antiker Vers. Straßburg i. E., Trübner, 1917.

daß jedem ⏑́ eine hebungsfähige und jedem ⏑ eine senkungsfähige Silbe entsprechen müßte.«

Meiner Ansicht nach wäre es nun gut gewesen, noch einmal (etwa S. 35) genau dieselbe Aussage auch für die *Längenreihen* zu machen. »In Wirklichkeit müßte man fragen: ... Wo liegen die Ikten?«

Und die klare — anderwo (S. 29) auch gegebene — Antwort hätte heißen müssen: Wenn er z. B. im Spondeus (— —) auf der ersten Silbe liegt, so kann man — dem vierten Grundsatz gemäß — seine erste Silbe nur durch eine *starkbetonte* Silbe wiedergeben, die zweite durch *irgendeine* nicht stark betonte, sei es durch eine *unbetonte* wie in leben, sei es durch eine *schwachbetonte* wie in leblos[1]).

Es beginnt nämlich nun die schon (S. 12, 34) von Heusler berührte Frage nach dem Unterschiede auch in den deutschen Senksilben und nach der Möglichkeit ihrer *regelmäßigen* Verwertung — was beides in den antiken Sprachen besteht.

In der ungenügenden, ja falschen Beantwortung dieser Frage liegt — meiner Meinung nach — der eine, aber nicht ungefährliche Fehler dieses Buches, auf den um so genauer eingegangen werden muß, als das Buch sonst eine so musterhafte Klarheit zeigt und eine so beneidenswerte geschichtliche Kenntnis.

Zunächst ist — wenn wir dem Gedankengange des Buches weiter folgen — darauf hinzuweisen, daß Heusler wenigstens für die *zweisilbigen Senken* solche Unterschiede durchaus macht, wenn er (S. 36 f.) für den »Daktylus« vier verschiedene Formen kennt, neben der gewöhnlichen: etwa ‚feinere', noch die drei »schwereren«: ‚Halsbänder', ‚Mitternacht' und ‚um und um'.

Ihm wie anderen fehlen dafür leider die Namen, und er muß sich deshalb mit Umschreibungen helfen, mit: »Taktfüllungen wie 'Halsbänder . . ., em-/porschweben (also sprachliches —́ —̋ — mit kräftigem Nebenton auf der zweiten Silbe)« oder mit: »Takten wie Mitternacht, Tagewerk, Überfluß (also sprachliches —́ — —̋ mit kräftigem Nebenton auf der dritten Silbe)« usf.

Genau wie er bin ich nun zwar der Meinung: »Der Brauch«, »die vielen antiken Fußnamen« »gutgläubig auf deutsche Silbengruppen« anzuwenden, »mag seine Bequemlichkeit haben. Nur sollte man sich klar sein, daß man mit Metaphern spielt« (S. 20). Ich unterlasse deshalb dies Spielen auch lieber — so wie er zum Teil —, halte es aber doch nicht für möglich, auf die Dauer ohne Namen, mit bloßen Umschreibungen auszukommen, und habe aus dem Grunde in meinem Buche den Versuch gemacht, solche Namen zu bilden. Für die vier »Tanzfüße« (Daktylen) wählte ich der oben gegebenen Reihenfolge nach die Namen ‚*Tanzer*' und *echter*, *unechter* sowie *voller* Schwebtanzer oder für die drei letzten jetzt auch *Fall-*, *Steig-* und *Gleich*-schwebtanzer.

Hätte nun Heusler diese — von ihm erkannten und anerkannten — Unterschiede auch durch Namen — sei es selbst die alten — wiedergegeben, hätte er sich nicht nur einfacher ausdrücken können, sondern wahrscheinlich auch die Fehler vermieden, die meiner Meinung nach in den (S. 38) aufgestellten vier Gruppen stecken.

Die dort angegebenen Wörter müßten vielmehr sachgemäß, d. h. hier »der Dynamik nach« in drei Gruppen, wie folgt, eingeteilt sein:

---

[1]) Für die Unterscheidung dieser drei Arten von Tonstärken, sowie für alle anderen von mir hier des weiteren vertretenen Ansichten muß ich auf mein Buch: »Die Bindung der deutschen Rede«, K. Curtius, Berlin 1916, verweisen.

a) Fremdlinge; heilsamer; fruchtbarer; purpurner; ernst nun be-; selbst auch der (»die mittlere Silbe mit mäßigem Nebenton«, d. h. Fallschwebtanzer);

b) Dämmerung; Kämmerlein; wunderbar; tugendsam; Jahre nur; aber kein; könnte wohl; nahm er doch (»die dritte Silbe mit mäßigem Nebenton«, d. h. Steigschwebtanzer);

c) Trübsal und; Antlitz und; still doch und; Ehrlichkeit; hast du schon (ohne im Zusammenhang der Rede besonders merkbare Hervorhebung der einen der beiden schwach betonten Senksilben über die andere, d. h. Gleichschwebtanzer).

Von Vorteil wäre es gewesen, auch in diesem (8.) Abschnitt nach all den geschichtlichen Erklärungen, wie man es gemacht hat, noch einmal zu sagen, wie man es dem neuen Grundsatz gemäß nur machen darf, nämlich: alle vier Tanzfußarten dürfen für den Daktylus (— ⏑ ⏑) verwendet werden. Einschränkungen irgendwelcher Art lassen sich aus dem Übertragungsgrundsatz nicht ableiten. Ja, weiter, obgleich wir — genau wie die Alten — auch vier Unterschiede machen und immerhin eine eindeutige Beziehung zwischen diesen zweimal vier Arten aufstellen könnten, so ist es doch ausgeschlossen, daraus ein Gesetz zu machen, und zwar nicht nur, weil diese Übereinstimmung überhaupt nichts mit dem vierten Grundsatz der Übertragung zu tun hat, sondern auch, weil es sich wegen der Verschiedenheit des Sprachstoffs nicht allgemein durchführen läßt.

Nach diesen Bemerkungen über die zweisilbige Senke kommt Heusler im nächsten Abschnitt (9) auf die einsilbige zu sprechen und sagt da (S. 45) klar und richtig: Diese Senke »kann genau so gut durch eine schwachtonige wie durch eine nebentonige Silbe gebildet werden«, und zwar einerlei, ob in der antiken Form eine lange oder kurze Silbe steht.

Ja, selbst so weit gehe ich mit: ein gesetzmäßig-ausnahmloser Ersatz des Trochäus durch einen Faller, des Spondeus durch einen Schwebfaller — denn das bedeutet die Gleichung:

— ⏑ : — — = leben: leblos« (S. 46) —

ist — dem vierten Grundsatz gemäß — sogar zu verwerfen, und man kann diese Gleichung durchaus »einen wesenlosen Irrwisch« (S. 51) nennen.

Denn die Alten machen in bezug auf den Iktus nur zwei Unterschiede: Silben mit und ohne Iktus, die wir durch Heben und durch nicht starkbetonte Silben wiedergeben — sollten. Die »Länge« in der Senke ist aber nicht etwa eine neue dritte Art zwischen Iktus und Nichtiktus — wie in der Tat unsere »schwachbetonte« Silbe —, kann deshalb auch nicht durch diese gesetzmäßig nachgebildet werden.

Man könnte auch — wenn man nicht plötzlich (S. 47) an »Zeitverhältnisse« denkt — so sagen: Es gibt im Deutschen weder einen Trochäus noch einen Spondeus noch auch einen Pyrrhichius, vielmehr kommt das allen drei Füßen Gemeinsame, wofür uns aber bei den Alten kein Name bekannt ist, auch im Deutschen vor, nämlich eine starkbetonte Silbe und darauf eine weniger stark betonte. Einen solchen Fuß habe ich — um jede Vermengung mit antiken Tatsachen und Begriffen zu vermeiden — einen Fallfuß genannt.

Tanzfuß und Fallfuß also — um nur bei diesen zu bleiben — das ist das den antiken und den deutschen Versen Gemeinsame; die vier und zwei Unterschiede der Alten aber durch unsere vier und zwei Unterschiede regelmäßig und allgemein wiederzugeben, ist eine unberechtigte, aber auch unmögliche Forderung, wie die von Heusler dargestellte »Krankengeschichte« »der antiken Maße in unserer Dichtung« (S. 143) wohl zur Genüge beweist.

Doch daraus entsteht — und nun möchte ich ein Stück weiter schreiten — eine große Dürftigkeit in der Wiedergabe antiker Maße, die auch von Heusler (S. 175) offen zugegeben wird: »Im ganzen läuft es hinaus auf eine Vereinfachung, eine Verflachung des antiken Reichtums.«

Nun haben wir aber, wie ich schon oft genug betont habe und wie auch Heusler (s. S. 12, 34, 36 f., 45, 128, 132) anerkennt, genau wie die Alten zwei Unterschiede in den Senksilben, auch lassen sich die daraus entstehenden sechs Arten ein- und zweisilbiger Senken durchaus — zunächst rein theoretisch — in eine eindeutige Beziehung zueinander bringen, indem die — in welcher Hinsicht immer — größeren Silben einander zugeordnet werden, also die schwachbetonten den langen, ebenso die kleineren einander, also die unbetonten den kurzen.

Die aus dieser in der ganzen Geschichte der Wiedergabe antiker Maße klarer oder unklarer erkannten Beziehbarkeit sich immer wieder aufdrängende, noch dazu durch die Dürftigkeit der Wiedergabe nach dem vierten Grundsatz unterstützte Versuchung, aus der Möglichkeit Wirklichkeit zu machen, aus der Freiheit ein Gesetz, und dadurch nicht nur die Einheitlichkeit und Klarheit des vierten Grundsatzes zu vernichten, sondern auch in manchen Fällen, z. B. für den Hexameter, die Möglichkeit einer Nachbildung überhaupt in Frage zu stellen (S. 69), hat nun Heusler zu einer falschen und ihm selber widersprechenden Ansicht geführt — die nicht unbeeinwandet bleiben darf und zu deren Widerlegung ich die bisherigen langen Untersuchungen für nötig fand.

Er versteigt sich (S. 47) zu der Behauptung: »Es beruht auf Täuschung, wenn man irgendeiner Stelle irgendeines deutschen Verses den Taktinhalt / leben / (sagen wir einen Faller) verbietet und den Taktinhalt / leblos / (sagen wir einen Schwebfaller) vorschreibt. Einen metrischen Unterschied erzielt man damit nirgends.« Wie falsch das — gerade in dieser Form — ist, brauche ich gar nicht selber zu widerlegen. Wir können es aus seinen eigenen Äußerungen an anderen Stellen des Buches lernen. Er sagt (S. 12) wörtlich: »Wenn man z. B. die drei Silben von Hauptleute als lang-mittelzeitig-kurz unterschied, so war der Grund der, daß hier — erkannt oder nur empfunden — die Folge stark-mittelstark-schwach vorlag; wenn man die Schlußsilben von Monde, segelten ‚kürzer' nannte als die von Mondschein, Segeltuch, so war es deshalb, weil sie schwächer waren usf.«

Weiter sagt er, damit übereinstimmend (S. 34): »Das deutsche anceps bezeichnet wechselnde sprachliche Stärke einer Silbe, sei es einer gehobenen, sei es einer gesenkten; eine rein dynamische Erscheinung.« Von der »dynamischen Gliederung« aber hängt der Rhythmus einer Zeile ab (S. 25) und »rationale Rhythmen, in Sprache ausgeprägt« sind »metrische Form« (S. 177).

Dadurch aber, daß man im Widerspruch mit sich selber den Unterschied von schwachbetonten und unbetonten Silben als nicht metrisch kennzeichnet, kann man die Gefahr eines Gesetzes, den für die antiken Senksilben bestehenden zweifachen Unterschied durch den auch im Deutschen bestehenden zweifachen Unterschied wiederzugeben, nicht beseitigen.

Dagegen gibt es keine andere Wehr als die ganz klare Erkenntnis des sonst so ausgezeichnet hervorgehobenen Unterschiedes in der Beziehung von Iktus und starkbetonter Silbe einerseits, die beide auf Nachdruck beruhen (S. 22) und von denen der eine sich deshalb auch ohne Frage durch die andere wiedergeben läßt, von Senkungslänge (oder -kürze) der antiken Sprachen zu Senkungsstärke (oder -schwäche) der deutschen anderseits — von denen im Gegensatz dazu die eine eben wegen dieses Unterschiedes im Einteilgrunde (»es stehn inkommensurable Paare zu beiden Seiten des Gleichheitszeichens!«) (S. 46) nicht durch die andere

ersetzt werden darf —, nicht ersetzt werden darf, wenigstens für den Fall nicht, daß ohne jede Frage die Einheitlichkeit des vierten Grundsatzes gewahrt bleiben muß, daß nicht über diesem Grundsatz der Einheitlichkeit noch ein anderer stände, der der sprachgemäßen Wirkung (S. 68).

Es fragt sich aber eben, ob, auch wenn wir nicht regelmäßig können, auch gar nicht brauchen, wir deshalb auch nicht sollen, wir nicht trotzdem vielleicht dürfen, ja manchmal sogar besser daran täten.

Wenn nun eine solche regelmäßig wiederholte Verwendung schwach- oder unbetonter Silben — einmal ganz abgesehen davon, daß sie von dem antiken Unterschiede langer und kurzer Silben veranlaßt worden ist, denn schließlich dürfen wir für neue Formen nicht von der Nachbildung fremder ausgehen, ihre Möglichkeit muß sich doch vor allem aus unserer eigenen Sprache herteiten lassen —, wenn nun eine solche Verwendung zwar nur sehr wenig gebräuchlich, aber doch durchaus sprachgemäß ist, und auch metrisch nicht aus dem Rahmen fällt, weil dieser Unterschied auf dem gleichen Grunde ruht wie der von Hebe und Senke, nämlich auf der Tonstärke — so kann doch unmöglich gegen eine solche Verwendung etwas einzuwenden sein, überhaupt nicht und deshalb auch nicht, wenn sie in teilweiser Übereinstimmung mit antiken Senkungslängen oder -kürzen gemacht wird, sei es bloß, um sich dem Vorbilde doch noch irgendwie genauer anzupassen — und das tut man dadurch allerdings —, sei es, und darauf kommt es schließlich an, weil einem die Wirkung des deutschen Gedichtes dadurch gehoben zu werden scheint.

Diese Freiheit dem vierten Grundsatze gegenüber, die zugleich eine wesentliche Bereicherung unserer Formen bedeutet, ist es, die ich bei Heusler im ganzen (siehe aber doch S. 126, 133) vermisse, sie ist es auch, durch die die unübertroffene Eigenart Platenscher Oden, und zwar ohne ihre — auch von mir klar erkannten und von Heusler mit Recht so scharf gerügten — Fehler vielleicht einmal in den Gedichten eines Neuen wieder auferstehen wird.

Nicht zwingen lassen können wir uns, und brauchen wir uns durch die antiken Maße — diese Erkenntnis danken wir Heusler —, aber anregen lassen dürfen wir uns doch und sollten wir uns. Das möchte ich hinzugefügt wissen.

Gehen wir aber noch einen Schritt weiter.

Anstatt im Hinblick auf den großen Schaden, den der Versuch, die zwei verschiedenen antiken Senksilben auch im Deutschen wiederzugeben, bisher angerichtet hat, ganz darauf zu verzichten, den eigenartigen Reichtum antiker Formen nachzubilden, und sich mit einem dürren Gerippe zu begnügen, sollte man lieber die auch von Heusler (S. 165 f.) hervorgehobene Tatsache betonen, daß die in Nachahmung von antiken Oden dem vierten Grundsatz gemäß richtig gebauten Zeilen gar keinen Unterschied aufweisen mit den sonst von uns ohne solches Vorbild gebauten, daß uns die Oden so im Grunde gar nichts Neues sind. Ja, man sollte diese Erkenntnis auch auf die Stellung von langen und kurzen bzw. schwach- und unbetonten Senksilben ausdehnen und dann sich sagen: Wozu überhaupt noch antike Maße nachbilden? Vorhängen wollen wir diese Vorbilder lieber, nein vorbauen, eine hohe Mauer um sie ziehen, an die keine Leiter heranreicht und die doch noch mit Glas, Eisenspitzen und Stacheldraht bewehrt ist.

Bleiben wir doch bei uns und unserer Sprache und bedenken wir, was sie uns zu sagen hat.

Ich habe das in meinem Buche zu tun versucht und glaube darin auch die Forderung Heuslers, »den gesamten Formenschatz unter einheitlichem Gesichtswinkel betrachten zu lehren« (S. 170), erfüllt zu haben.

Nicht bloß zwei, sondern mindestens drei künstlerisch verwertbare Unter-

schiede in der Tonstärke der Silben können wir im Zusammenhang gehobener Rede machen. Damit stehen wir — wie nun schon so oft gesagt ist — in der Anzahl der unterschiedenen Elemente den Alten (abgesehen von der Hebungskürze ⏑́) nicht nach und deshalb auch nicht im Reichtum der aus ihnen zu bauenden Formen.

Für diese drei Tonstärken habe ich übrigens je ein besonderes Zeichen (', —, ⏑) und dazu noch das Ancepszeichen (⏜) geschaffen, mit denen man nun die von Heusler so oft gewünschten »vernünftigen Formeln, klaren Abbilder der Rhythmen« und Maßformen — was noch etwas anderes ist — bilden kann.

Das dort außerdem noch eingeführte vollständige und deutsche Genam — nicht nur für die einzelnen Tonstärken, sondern auch für die einzelnen Fuß-, Zeil- und Maßarten — wird vielleicht dazu beitragen, einem auch von Heusler gefühlten Bedürfnis, einer in seinem Buch oft genug zutage tretenden Not abzuhelfen.

Mit diesem dreiteiligen ‚Sprachstoff lassen sich nun mindestens vier *Hauptformen* bilden. Es handelt sich um »die Artbestimmung der Metra« (S. 163 f.).

1. Die *Unmaßer* (freie Rhythmen), in denen jede Zeile anders gebaut ist und keine Regel über eine Wiederholung sich aufstellen läßt.

2. Die *Wankmaßer* (der »veredelte Knittelvers« S. 162), in denen die Bindung sich nur auf die Anzahl der Heben beschränkt, während die Senken beschaffen sein können, wie sie wollen.

3. Die *Wippmaßer*, in denen außer der Anzahl der Heben auch noch Stellung und Länge der Senken für die einzelnen Zeilen feststeht. Hierher gehören auch die gewöhnlichen Oden (S. 164).

4. Die *Stehmaßer*, in denen auch die Art der Senksilben (ob schwach- oder unbetont) für die einzelnen Stellen festgelegt ist.

Dazu kommen dann noch *drei Übergangsformen*.

Die *ganz* gebundenen Stehmaßer werden naturgemäß selten bleiben, aber es gibt

5. als Übergang zu den Wippmaßern auch noch minder oder mehr *freie* Stehmaßer oder — was dasselbe ist — mehr oder minder *gebundene* Wippmaßer, in denen also nur an einzelnen, aber bestimmten Stellen eine regelmäßige Wiederkehr z. B. von schwach betonten Silben gefordert wird. Ein paar Beispiele. In der hervorragenden, so gut wie tonverstoßlosen Ode XIX »In Genua« finden wir — was Platen gewollt hat, darf uns hier gleich sein — auf Grund der natürlichen Betonung die ersten Insenken und die Nachsenken der beiden ersten Zeilen jeder der fünf Strophen regelmäßig von einer schwachbetonten Silbe ausgefüllt — und das gibt durchaus dem Gedicht eine — ohne gedankliche Vermittlung erlesbare — Eigenart. Das Schema, um auch dafür mal ein Beispiel zu geben, wäre:

' — ' ⏜ ⏜ ' ⏜ ⏜ ' ⏜ ' —.

Aber auch in anderen germanischen Sprachen gibt es Ähnliches. So fand ich in dem (bei Diederichs erschienenen) Buch »Vlaemische Dichtung« ein Gedicht von E. Hiel »Mijn Hart is vol verlangen«, in dem in der zweiten und sechsten Zeile jeder Strophe am Ende ein Schwebfaller (' —) steht, dessen schwachbetonte Silbe sich auf eine starkbetonte der vierten beziehungsweise neunten Zeile reimt. Auch *Klaus Groth* versucht im Quickborn (z. B. in »En Breef«) am Ende der Zeilen regelmäßig und zwar sich reimende Schwebfaller zu verwenden.

Zu dieser Art gehören — mit der obengenannten Platenschen Ode — dann auch all die anderen Oden, die — von sich aus oder im Anschluß an antike Vorbilder — an bestimmten Stellen Senksilben bestimmter Art vorschreiben. Wir müssen sie als eine besondere, durchaus berechtigte, wenn auch bisher seltener gebaute, weil — auch von Heusler — nicht genügend klar erkannte und frei anerkannte Maßart hinstellen. Ja, als solche wenn auch noch so leicht gebundene Wippmaßer

müßten wir, streng genommen, sogar schon all die Gedichte bezeichnen, die mit gereimten Fallfüßen enden. Einer Gewöhnung, einem unbewußten Willen folgend wählt man fast ausnahmslos einfache Faller, d. h. beschränkt sich für die Nachsenke auf eine unbetonte Silbe, bindet sie also in bezug auf ihre Tiefe.

Dann haben wir noch

6. die mehr oder minder gebundenen Wankmaßer, in denen für gewisse Senken bestimmte Vorschriften gemacht sind. Hierher ist der »deutsche Hexameter« zu rechnen (S. 162) und — noch gebundener — der Pentameter.

Endlich gibt es dann auch noch

7. gebundene Unmaßer, in denen zwar die Anzahl der Heben für jede Zeile keiner Regel unterworfen ist, wohl aber etwa die Art der Senksilben oder wenigstens die Anzahl der Silben überhaupt, wie zum Teil bei Klopstock (S. 142).

Das zu wissen genügt für den Dichter, und damit ist er allen anderen Schwierigkeiten der Nachbildung enthoben und kann doch genau das gleiche schaffen — wenn nicht Besseres, weil ursprünglicher. »Der natürliche, gesunde Hergang wäre der gewesen, daß die vom Dichter gewählte Form als Rhythmus, hörbar, tastbar, schreitbar, sein Nervensystem in Schwingung versetzte und die konforme Silbenreihe aus sich hervortrieb« (S. 140).

Früher einmal (März 1916) hatte ich übrigens die von Heusler in seinem Buche aufgeworfene Frage schon, wie folgt, beantwortet: »Entweder man bestimmte von mehreren griechisch-römisch ‚langen' Silben im voraus, die im Deutschen den Hauptton tragen, also Heben sein sollten, und achtete dann weiter überhaupt nicht mehr auf einen Wertunterschied der Silben, wie es Klopstock getan hat und wie es für uns das Natürlichste wäre. So entständen Wippzeilen« —. Ich erfaßte damit allerdings — wie Minor (S. 26) — nur die Hälfte des von Heusler erst voll erkannten vierten Grundsatzes der Übertragung, fuhr dann aber — damit über ihn hinausgehend — fort: »Aber damit war man anscheinend nicht zufrieden und dann konnte man außerdem noch Wert auf die Tiefe der Silben legen und den langen Silben im Griechisch-Römischen, die nun in der Senke standen, flache deutsche entsprechen lassen. So wären gebundene Wippzeilen entstanden. Doch kommen die nur zufällig, als Glücksfall gewissermaßen, z. B. bei Platen, vor. Beides besteht zu Recht, ist der deutschen Sprache angemessen und zu empfehlen«. Endlich lehnte ich — genau wie Heusler — alle Arten von falschen Spondeen ab: »Ein Drittes hat man dann aber auch noch getan, vor allem Platen, und das sollte man nie mehr nachmachen. Nämlich, man hat vorher keine Bestimmung getroffen, welche von den langen Silben den Hauptton tragen, also in die Hebe kommen sollten, sondern man hat nur Wert darauf gelegt, daß den griechisch-römisch ‚langen' Silben keine deutsch unbetonten entsprächen!! Wenn man diese Gedichte dann ‚deutsch' liest, so entsteht überhaupt kein Wippmaß mehr, sondern ein Wankmaß« (S. 130) — oder gar ein Unmaßer, wie Heusler (S. 142) erkennt — »und der ganze Sinn dieser Maße geht eigentlich verloren.«

Nachdem ich so — dankbar das Hauptergebnis des Buches annehmend und aus seinem reichen Stoff viele geschichtliche Kenntnis schöpfend — es gewagt habe, teils einschränkende, teils weiterführende Erörterungen allgemeiner Art an seine Besprechung anzuknüpfen, will ich zum Schluß noch ein paar Einzelheiten erwähnen.

Zunächst glaube ich, daß man die von Heusler (S. 129) gemachte Behauptung: »Klopstock selbst aber hat diese Schemastriche sämtlich als Hebungen gedacht« noch weiter ausdehnen kann, als er es selber tut.

Dann halte ich die folgende (S. 174), allerdings auch nur mit großer Vorsicht

gemachte, Äußerung über Klopstock geradezu für falsch: Klopstock »dachte bei diesem Lob« — über den »schönen Rhythmus des Ionikus« — »aber wohl nur an Wortfüße der Form ‚überragt hoch' und ‚aufbrausende' (?). Denn seine eigenen Oden erlauben, soviel ich bemerke, nirgends eine ungezwungene ionische Messung.« Vielmehr kommt der Ionikus — einzeln, zu zweien oder dreien — sogar häufig vor und wird vortrefflich gebildet. Ich erwähne nur: »Thuiskon« 1764, »Die Sommernacht« 1766, »Unsere Sprache« 1767, »Teutone« 1773, »Der Kamin« 1776 — übrigens ein überaus eigenartig gebauter, dreihebiger Wankmaßer, in dessen zweizeiligen Strophen die erste Zeile viele Ioniker enthält und deshalb auch immer länger ist als die zweite, der Pentameterhälfte meist gleich gebaute —, endlich noch »Die Sprache« 1782, wo vor allem die letzte Zeile jeder Strophe mit zwei Ionikern zu bemerken ist, darunter so ausgezeichnete wie:

»mit dem Reize der Erwartung«

oder

»von den Rosen, die bemoost sind«.

Weiter hätte noch das Buch von P. Eickhoff, »Der Horazische Doppelbau der sapphischen Strophe« erwähnt werden müssen, in dem auf die eigentümliche Tatsache hingewiesen wird, daß die sapphische Ode der ersten drei Bücher des Horaz nicht bloß nach dem bekannten Iktenmaß — ohne Rücksicht auf den Wortton — geschrieben sind, sondern außerdem zugleich nach einem anderen Iktenmaß, und zwar so, daß — wie bei uns — regelmäßig die Ikten mit dem Wortton zusammenfallen. So seltsam das zunächst klingt, man kann sich der Beweisführung nicht entziehen.

Auch hier scheint sich eine mehr volkstümliche Art gegen die kunstvoll-sprachwidrige durchzusetzen.

Zum Zeichen dafür, wie sehr ich aber trotz aller Einwendungen doch einer Meinung mit Heusler bin, möchte ich noch seine Ansicht über die Odenverse (S. 181) anführen. Ich teile sie nicht nur mit ihm, ich möchte sie sogar noch ernster nehmen — als er es tut.

Es ist eine überaus dankenswerte Erkenntnis des Buches: »daß die deutschen Oden nicht notwendig Tonverstöße begehn« — sogar auch dann nicht, wenn der deutsche Unterschied von schwach- und unbetonten Silben irgendwie regelmäßig berücksichtigt würde —; »daß die« — dann sogar noch bei weitem strengere — »Gebundenheit ihrer Form kein unbedingter Nachteil ist; daß sie nur scheinbar aus fremdländischen Versfüßen bestehn und kein im Grunde anderes Formgefühl voraussetzen als unsre ungelehrten Maße; endlich, daß übergeschriebene Schemata, wenn »sinngemäß angelegt, ihre gute Seite hätten.«

Im ganzen kam es mir bei diesen Ausführungen, um das zum Schluß noch einmal zusammenzufassen, darauf an, zu zeigen, daß die Tatsache der zweifach verschiedenen Senksilben uns nicht nur die Möglichkeit gibt, durch regelmäßige Verwendung mehr oder minder gebundene Wippmaßer und sogar Stehmaßer zu bauen oder auch durch besonders angemessene Verteilung in den Unmaßern den Bau der Zeilen noch mehr der in ihrem Wortinhalt liegenden Stimmung anzupassen, sondern eben auch — und darin gehe ich über Heusler hinaus — unter Umständen und teilweise den Bau der antiken Maße genauer nachzubilden.

Ingenieurkunst.

Von
Heinrich Pudor.

Ist es nicht bezeichnend, daß man die erste Periode der Maschinenkonstruktion in Deutschland diejenige der Kunstmeister genannt hat und daß die ersten deutschen Maschinenkonstrukteure Bücking, Holtz, Egells sich als »Kunstmeister« bezeichneten? Daß die berühmte Borsigsche Maschine, das Wasserwerk Sanssouci, aus dem Jahre 1842 als maurischer Tempel ausgestaltet wurde und daß man zu derselben Zeit in England die Schiffsmaschinen in dorische und jonische einteilte? Die richtige Empfindung, daß der Bau von Maschinen eine Kunst ist, so gut wie das Malen von Ölgemälden, muß wohl damals schon lebendig gewesen sein, wenn man auch unfähig war, die einzelnen Teile der Maschine harmonisch zusammenzufügen und die Kunst nur äußerlich anflickte. Bei Trevithicks Dampfmaschine aus dem Jahre 1800 sind noch die einzelnen Teile der Maschine einzeln, wie verschiedene Maschinen, aneinandergesetzt, und auch bei anderen älteren Benzinmotoren treibt der Motor noch die Hinterräder an und befindet sich zwischen diesen.

Für den Standpunkt der Ingenieurkunst ist nun bei der ersten Periode der Maschinenkonstruktion das Wesentliche dies, daß man noch nicht wagte, die Konstruktion offen zu zeigen, sondern sich bestrebte, sie dem Auge zu verbergen. Etwas ganz Ähnliches ereignete sich etwas später bei den Eisenkonstruktionen, und ganz im allgemeinen war man im Anfangsstadium der Ingenieurtechnik der Meinung, daß das eigentlich Technische mit Kunst nichts zu tun habe und dem Anblick verborgen bleiben müsse. Erst allmählich verringerte man diese äußerlichen verbergenden Zutaten und ging dann auch dazu über, den Arbeitszweck der Maschine selbst mit möglichst geringen Mitteln zu erfüllen. Die Maschine soll genau arbeiten, sie soll standfest und stark genug sein, sie soll leicht und schnell zu bedienen sein und möglichst selbständig arbeiten — kurz, rein praktische Erwägungen sind es, die bei der Konstruktion einer Maschine maßgebend sind. Das Ästhetische, soweit es schon in Erscheinung tritt, wird dagegen nur unbewußt und unwillkürlich berücksichtigt, es bleibt meist unter der Schwelle des Bewußtseins. Man fragt sich bei Prüfung einer Maschine: ist sie für die ins Auge gefaßte Arbeit stark genug? Ist sie eine einfache und schnell zu bedienende Maschine mit einer ihrer Größe und ihrem Preise entsprechenden Leistungsfähigkeit? Im allgemeinen beginnt man heute schon, z. B. in den modernen Werkzeugmaschinen, auf die ästhetischen Anforderungen in bewußter Weise Rücksicht zu nehmen. Freilich müssen wir uns von vornherein darüber klar sein, daß das Ästhetische im Maschinenbau nicht etwas rein Gedankliches, sondern durchaus materieller Natur ist. Es beruht auf der Übereinstimmung der Zweckform mit der Materialform. Wo das Material mit den geringsten Mitteln den Zweck am besten erfüllt, werden auch die ästhetischen Anforderungen am besten erfüllt sein. Um dies einzusehen, müssen wir uns das Bild einer Maschine vor Augen halten.

Jede Maschine besteht aus einem Gehäuse und einem Werkzeug. Dazu kommt noch der Antrieb. Diese drei Teile finden wir sowohl bei der Haus- und Heimmaschine unserer Großmütter, dem Spinnrad (Rahmen, Spindel, Tretbrett), als auch beim modernen Fahrrad (Fahrradrahmen, Kette, Treter). Zuvörderst auf dem gegenseitigen Verhältnisse dieser drei Teile einer jeden Maschine beruht das Ästhetische. Beim Spinnrad ist das Verhältnis durchaus nicht so befriedigend, wie man annehmen

sollte, ebensowenig bei der Nähmaschine, bei welcher der Rahmen nicht zierlich genug und der Kolben meist zu schwer gebaut ist. Das Fahrrad ist eine ästhetisch nahezu vollkommene Maschine, wenigstens das gewöhnliche Tourenrad, während das Rennrad schon überspannt ist.

Zunächst ist es also das Gehäuse der Maschine oder, wie man auch sagt, das Gestell oder der Ständer, auf den wir unser Augenmerk richten müssen. Denjenigen Teil dieses Gehäuses oder Ständers, in welchem die eigentliche Maschine ruht, nennt man das Bett. Oft ist das Bett zugleich der Ständer der Maschine; das Material, aus dem es besteht, ist meistens Gußeisen. Das Bett hat nun den Druck und Stoß der arbeitenden Maschine aufzunehmen und den nötigen Widerstand zu leisten. Diese Kräfte sind manchmal rechnerisch schwer festzulegen; deshalb baut man die Maschine so stark wie möglich und huldigt dem Grundsatz »je stärker desto besser«. Infolgedessen aber liegt es eben nahe, daß die Maschine ein plumpes Ansehen erhält. Man sieht es ihr häufig genug auf den ersten Blick an, daß man ihrem Gestell nicht genug zugetraut hat, daß man quantitativ zugab, was man qualitativ nicht verbürgen konnte. Wir sehen also, daß die Hauptvoraussetzung der Ästhetisierung der Maschine darin liegt, die Materialqualität zu verbessern, um Materialmasse zu sparen. Und das gilt nicht nur von dem Bett und Ständer der Maschine, sondern auch von den Konstruktionsteilen der Maschine selbst, vom Werkzeugträger, von den Kurbeln, Wellen und Rädern, von dem Gestänge und Getriebe bis zur einfachen Schraube. Je besser die Materialqualität ist, desto geringeren räumlichen Umfang und desto weniger den Widerstand aufnehmende Masse braucht ein Maschinenteil zu haben: desto höher aber steigen die ästhetischen Qualitäten. Diesen Gang der Entwicklung zeigt auch die Eisenarchitektur; immer luftiger, immer mehr einem feinmaschigen Spinngewebe gleichend werden die Eisenhallen, Laufbrücken, Krane. Und immer leichter, graziöser, eleganter werden auch die Maschinen. Man vergleiche nur das heutige Fahrrad mit dem vor 20 Jahren. Ähnlich verhält es sich mit dem Kraftwagen. Und so sind auch bei den Ständern der Maschinen die kreisrunden oder dreieckigen Löcher, die man ausspart, um jene leichter zu machen, im Verlaufe der Zeit immer größer geworden, so daß heute vielfach die Seitenwände gitterartig durchbrochen gearbeitet werden. Oft genug aber ist der Kasten, auf dem das Bett der Maschine ruht, noch plump und schwer.

Beim Entwurf des Kastens, der Ständer und der Füße müßten die Maschinenkonstrukteure, was Form und Linie betrifft, von der modernen Kunstempfindung sich leiten lassen, sie sollten aber zugleich auch die charakteristische Richtungslinie der Maschine selbst hierbei verkürzt wiederholen oder anklingen lassen, so daß das ganze Stück ein harmonisches Aussehen gewinnt. Natürlich darf der räumliche Umfang der stützenden Teile der Maschine nicht soweit verringert werden, daß die Maschine federt und stark vibriert. Vielmehr ist auch bei dem besten Material ein gewisser räumlicher Umfang der Masse Bedingung. Aber auch von der Art der Versteifung und Lagerung der den hauptsächlichen Druck und Stoß aufnehmenden Konstruktionsteile wird es abhängen, wie viel Masse sie in sich selbst haben müssen, um stabil genug zu sein.

Auf der anderen Seite begeht man heute häufig den Fehler, daß man trotz einer großen Kompliziertheit der Maschine an Rädern und Gestänge den Rahmen oder das Gehäuse auf ein Minimum verringert, weil die Beanspruchungen auf Zug und Druck nicht groß sind. Hiervon abgesehen, kommt es bei der Entwicklung der Maschine in ästhetischer Richtung in der Hauptsache darauf an, die Materialqualität zu steigern, so daß die Quantität des Materials im Verhältnis zur steigenden Qualität verringert werden kann. Die Fortschritte in der Ästhetik der Maschine

sind also nach dieser Richtung von der Qualitätssteigerung der Materialien abhängig. Deshalb ist es für die Maschinenkonstruktion von großem Vorteil, daß Titan als Eisenzusatz eine Qualitätssteigerung des Eisens bewirkt, einen dichteren Guß ermöglicht und die Zugfestigkeit des Eisens bis zu 35% erhöht[1]). Und im allgemeinen sind die Berechnungen der Materialprüfungsämter für eine Masse- und Raumverminderung der Maschinengehäuse und ihrer Konstruktionsteile von großem Werte.

Dieselben Erwägungen dürfen bei den Lokomobilen und Lokomotiven, bei den Automobilen und selbst bei den Seefahrzeugen Platz greifen. Die Lokomobile sind meist noch etwas plump im Bau, die Lokomotiven sind in jüngster Zeit bemerkenswert straffer und knapper im Bau geworden trotz der bedeutenden Größezunahme. Die elektrischen Lokomotiven haben von vornherein den Vorteil gehabt, daß sie nicht mehr aus einer Zeit stammen, die einerseits dem Material noch nicht genug zutraute und auch die Vorteile der Materialqualitätssteigerung noch nicht zur Verfügung hatte, und die anderseits das Künstlerische und Ästhetische nicht mehr in der Hinzufügung unsachlicher ornamentaler Details erblickte: sie sind vielmehr lediglich nach dem Prinzip der Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit gebaut, und sie haben außerdem ästhetisch den Vorteil, daß der Führerstand sich in der Mitte befindet und Vorderteil und Hinterteil harmonisch übereinstimmen. Die Automobile waren dagegen im Anfang ungefügige Polterkästen, sie sind erst im Laufe der Zeit eleganter und »glatt« in Linie und Form geworden, und es hat lange gedauert, ehe man sich bei ihrem Bau von dem Vorbild der Kutsche, die vor sich die Pferde hat, freimachte. Die Entwicklung wird uns in dieser Richtung noch weiter führen. Was die Seefahrzeuge betrifft, so ist das Rennboot das Ideal sachlich knapper Formgestaltung, hierin zu vergleichen etwa dem Bau des Vollblutpferdes. Bei den modernen großen Seedampfern freilich zeigen sich in ästhetischer Beziehung unüberschreitbare Schwierigkeiten, daher kommend, daß einerseits der größte Teil des Schiffsleibes unter Wasser liegt und daß anderseits die Längenausdehnung, die die eigentliche Front des Schiffes bildet, so außerordentlich sowohl der Höhenausdehnung (über dem Wasser), als der Breite überlegen ist. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß auch auf diesem Gebiete neue Erfindungen der weiteren Entwicklung eine ganz neue Richtung geben werden[2]).

Auf dem Gebiete der Eisenkonstruktion nahm die Entwicklung, wie schon bemerkt, einen ganz ähnlichen Verlauf, wie in der Maschinenkonstruktion. Auch hier ist die erste Periode dadurch gekennzeichnet, daß man sich der Eisenkonstruktion schämte und sie den Blicken zu verbergen suchte, während man sie in der zweiten Periode, deren Anfang durch den Eiffelturm gekennzeichnet ist, den Augen in ihrer nackten Schöne bloßlegte. Zugleich bestrebte man sich alsdann auch hier, die Materialqualität zu verbessern und an Materialmasse zu sparen. In Deutschland hat sich der Architekt Bruno Möhring hervorragende Verdienste um die Entwicklung der Eisenarchitektur erworben. Von ihm rührte die Eisenhalle der Gutehoffnungshütte auf der Düsseldorfer Ausstellung 1903 her, die freilich vom ingenieurkünstlerischen Standpunkt aus abgelehnt werden mußte und mehr nur ein ornamentales Spielen mit eisenarchitektonischen Details zeigte. Von seinen Brücken-

[1]) Ähnlich ist es mit den Vorzügen des Nickelstahls und Vanadiumstahls.

[2]) Was den Luftschiffbau betrifft, so hat kürzlich Oberingenieur Dürr von den Zeppelin-Werften erklärt, daß »im Luftschiffbau nur noch insoweit Steigerungen und Fortschritte zu erwarten seien, als es gelänge, die benötigten Materialien hochwertiger herzustellen, also den Stoff zäher und leichter«.

bauten war eine der ersten und namhaftesten die Rheinbrücke zu Bonn. Gleich hier tritt der zwar naheliegende, aber zugleich auch grundliegende Irrtum zutage, mit Hilfe der Eisenkonstruktion die Steinarchitektur zu imitieren und jene als Rivalen dieser aufzufassen, während beide sehr wenig miteinander zu tun haben. Möhring erkannte damals noch nicht, daß die einfachen Linien der Gurtungen, die in gewaltiger Ausdehnung von ebenso einfachen Streben und Diagonalen unterstützt werden, daß dieses ganze Formengebilde in Eisen, ästhetisch genommen kraß disharmoniert zu dem zwar gedrungenen, aber aus einem ganz anderen Zeitalter herausempfundenen Doppelturmbau romanischen Stiles, welcher sich auf dem Pfeiler der Brücke erhebt. Hier liegt die Eisenarchitektur gewissermaßen noch in ihren Windeln. Auch die schmiedeeiserne Verzierung dieser Brücke ist noch kleinlich. Etwas besser verhält es sich in dieser Beziehung mit dem Entwurf zum Wettbewerb für die eiserne Neckarbrücke in Mannheim; auch sein Entwurf zu einem Geschäftshause in Eisenkonstruktion mit Marmorverkleidung ist interessant, einfach und harmonisch. Stileisenarchitektonisch verfehlt ist dann wieder die Straßenbrücke über die Havel bei Potsdam, und auch bei der Ausstellungshalle für Frankfurt a. M. sind Eisen und Stein keine Ehe eingegangen. Dagegen ist die Swinemünder Brücke zu Berlin eine der originellsten, interessantesten und besten Arbeiten Möhrings. Hier ist nicht nur das Brüstungsgeländer, sondern die ganze Brücke in Eisen empfunden und erfunden — man beachte hier auch die Pfeiler- und Verbindungsglieder — während der Borsigsteg noch in Stein empfunden (gut empfunden) und das Eisen nur Beigabe im alten Sinne ist.

Die Revolution der Architektur vermöge des Eisens erfolgte aber erst, als dieses auch im Hochbau verwendet wurde. Die erste eiserne Halle in großem Maßstabe war der Palast der Industrie-Ausstellung des Jahres 1851, der jetzige Crystal Palace in Sydenham, nach Plänen von Sir Joseph Paxton ausgeführt. Heute sind uns die eisernen Bahnhofshallen, Markthallen, Maschinenhallen schon etwas so Alltägliches geworden, daß leider die meisten Menschen »achtlos« durch die Hallen schreiten und die Eisenarchitektur keines Blickes würdigen — während doch die moderne Zeit von der alten sich kaum durch etwas anderes so sehr unterscheidet, wie eben durch diese Eisenarchitektur. Aber die Architektur ist im allgemeinen das moderne Stiefkind, das selbst in den Kunstausstellungen und Kunstzeitschriften zu kurz wegkommt. Desto mehr erscheint das notwendig, was der vortreffliche Pädagog Urbach seinen Schülern empfahl: »Macht die Augen auf, wenn ihr auf der Straße seid, rennt nicht bei den Häusern vorbei, ohne sie anzusehen, prägt euch ein, wie sie ausschauen, wie sie gebaut sind«. Und zumal erscheint dies notwendig bezüglich der Eisenarchitektur, die uns allen noch nicht recht in Fleisch und Blut übergegangen ist, und die doch in allerjüngster Zeit auch auf den Geschäftshausneubau angewendet wird. Vor allem muß man sich über die grundsätzliche Verschiedenheit des Eisen- und Steinbaues klar werden.

Ob nun die älteste Architektur Höhlenbau in Stein oder Pfahlbau in Holz war, so hat jedenfalls die Steinarchitektur, als sie überhaupt erst einmal ästhetische Formen annahm, diese samt und sonders von dem Holzbau entlehnt; von der Säule, dem Gebälk, dem Giebel, bis zu der Sima und Tropfenregula.

Bei dem Eisenbau sind es ganz neue Prinzipien, die zur Anwendung kommen. Bei dem Steinbau haben wir es mit Massen zu tun, bei dem Eisenbau mit Rippen. Der Steinbau kennt sozusagen nur Fleisch, massives Fleisch, das den Raum umkleidet. Der Eisenbau dagegen kennt in sich selbst gar kein Fleisch, sondern nur Knochen und Rippen. Beim Steinbau muß die Mauer, die gemauerte Fleischmasse nicht nur füllen, sondern tragen. Hier lag ein Mangel der Steinarchitektur vor.

Selbst der Quader ist eigentlich Fleisch, Füllmaterial, nicht Knochen, nicht Tragschiene, wie beim Menschen das Schienbein. Die Säule zwar erscheint wie geschaffen dazu, zu tragen und hat mit Ausfüllung nichts zu tun. Aber für die modernen architektonischen Aufgaben in Warenhaus-, Bahnhofshallen-, Maschinenhallen-, Brücken-, Markthallenbau genügt diese Säule nicht mehr, um die bedeutenden Tragaufgaben zu erfüllen. Der Eisenständer vertritt ihre Stelle.

Man war also darauf hingewiesen, den Eisenbau für die in größerem Maßstabe zu errichtenden Bauten anzuwenden. Und niemals hat es in der Architektur eine größere Umwälzung gegeben als diese. Das Wahrzeichen der kommenden Architektur wird die Eisenschiene sein. Und die alte Architektur hat sicherlich ihren Höhepunkt in der Säulenarchitektur, in der Säulenordnung gehabt. In der Folgezeit, als die Säule wegfiel und als statt der Säule die Mauer zu tragen hatte, war eben schon Füllmaterial als Tragmaterial verwendet — man hatte es gewissermaßen mit molluskenartigen Fleischgebilden ohne Knochen und Rippen zu tun. Der Pfeiler dagegen, welcher die Säule ersetzte, war nur eine Art Surrogat, weder gewachsen, im vulkanischen Feuer gebrannt, wie die Säule, noch gegossen oder geschmiedet, wie das Eisen. Zwar versuchte die Gotik vermöge der Strebepfeiler und besonders der Strebebogen eine neue Art von Traggliedern zu schaffen, aber diese Strebebogen sind eigentlich nicht im Charakter des Steines gedacht und sind weit einfacher mit Hilfe des Eisens auszuführen. Die Mauer aber ist für den gotischen Stil lediglich Füllung. Das Konstruktive des gotischen Stiles ist durchaus nicht aus dem Geiste des Steinmaterials erdacht. Vielmehr kann man, wenn man an dies System von Gewölberippen, Strebebogen und Strebepfeilern denkt, die Gotik eine Art versteckter Eisenarchitektur nennen. Und trotzdem haben wir sie heute noch immer nicht — ich meine: die Eisenkirche.

Die nächste Aufgabe der Zukunft ist die Eisenkirche. Sie ist die große Sehnsucht schon so manchen Ingenieurs seit manchen Jahren. Aber noch immer scheinen wir nicht reif dazu zu sein. Denn wenn man erst einmal Kirchen aus Eisen baut, dann ist der Sieg des Eisenbaues entschieden. Aber es handelt sich nur um Vorurteile. Es dauerte auch einige Zeit, ehe man es wagte, die Kirchen elektrisch zu beleuchten. Wenn man dagegen die Frage vorurteilsfrei — und dazu gehört Mut, intellektueller Mut — betrachtet, muß man sagen, daß gerade zum Kirchenbau das Eisenmaterial wie geschaffen ist. Denn hier eben handelt es sich um möglichst weiträumige, hellbeleuchtete Hallen, und hier eben handelt es sich um die bedeutendsten Tragaufgaben. Mit welchem Material könnte man diese Aufgaben besser erfüllen, als mit Eisen? Wir sahen schon oben, daß der gotische Stil, der gewiß nicht zu den schlechtesten gehört, besonders was den Kirchenbau betrifft, streng genommen, und zwar konstruktiv nicht aus dem Steinmaterial komponiert ist, sondern sich weit besser — wir denken nur an das Konstruktive, nicht an Maßwerkverzierungen — für das Eisenmaterial eignet. In der Tat können wir heute nur ahnen, welche herrliche Eisenbauten uns noch die Architektur bescheren wird. Der Eiffelturm ist nicht das Ende, sondern der Anfang. Michelangelo in der Peterskirche und Bähr in der Dresdener Frauenkirche haben das starre, massige Material des Steines bezwungen und Dome geschaffen von wunderbarer Raumgröße und Perspektive. Die künftigen Eisenarchitekten werden den Vorsprung haben, daß sie von Haus aus mit einem Material arbeiten, das für Raumentwicklung und Perspektive gewachsen zu sein scheint. Sie werden uns ein Himmelsgewölbe in Eisen bauen und Perspektiven in Rippen und Netzwerk schaffen, die in der Natur kein Vorbild haben. Man fürchte sich nicht vor den Eisenkirchen. Auch das Eisen hat Gott wachsen lassen. Und wenn Gott im Stein lebt, so lebt er auch im Eisen.

Der Eiffelturm war das erste Wahrzeichen der kommenden Eisenarchitektur. Sein Erbauer war ein Ingenieur. Das zweite Wahrzeichen ist der Telefunkenturm zu Nauen. Ihn hat ein Elektrotechniker erbaut (Ausführung von Heinr. Lehmann & Co., A.-G., in Reinickendorf bei Berlin). Der Turm bildet eine Eisensäule von 100 m Höhe. An ihm kann man so recht die grundlegenden Unterschiede zwischen Eisen- und Steinbau erkennen. Die Steinsäule ist ganz und gar Fleisch, Masse. Die Eisensäule des Nauener Stationsturmes ist ganz und gar Gerippe, Eisenskelett. Ihre Konstruktion ist so einfach wie möglich, dem Eisenstil entsprechend. Sie besteht lediglich aus drei Längseisenschienen — jede gebildet aus 12 Schienen von je 8 m Länge —, die unter sich im Grundriß ein gleichseitiges Dreieck bilden und zu einer Höhe von 100 m aufragend durch diagonale Versteifungen aus Bandeisen zusammengehalten werden. Letztere sind ästhetisch von großem Werte, weil sie dem Auge den Blick an den ungeheuer hohen Vertikalschienen entlang erleichtern und gleichsam das Auge emporklettern lassen; sie erfüllen also denselben Zweck wie die Kannelierungen und Verjüngungen der klassischen Säulen. Im Innern dieser Turmsäule läuft im Zickzack eine eiserne Treppe von 368 Stufen. Das Kapitäl bildet eine eiserne Plattform, auf die das Auge vorbereitet wird durch eine etwa 18 m tiefer liegende Platte, an welcher die drei Spannketten befestigt sind, die den Turm lotrecht halten und deren jede 100 m lang, isoliert und in besonderen Fundamentierungs-Hausblöcken verankert ist. Diese Fundamentierungshäuser, in denen vier 5½ m lange eiserne Träger »wohnen«, die in die Erde eingerammt und in einem Betonklotz verankert sind, vervollkommnen zusammen mit den Spannketten, die von ihnen ab zu dem gewaltigen Gitterturm führen, den künstlerischen Eindruck, den diese modernste Architektur hinterläßt. Aber das Merkwürdigste an dieser »Himmelsleiter«, wie man den Nauener Gitterturm mit Fug und Recht genannt hat, ist die Basis dieser gewaltigen dreikantigen Gittersäule. Am Fuße nämlich vereinigen sich die drei Vertikaleisenknochen und bilden nach unten eine Art Spitze, gleich als ob ein moderner Eisengott diesen 100 m hohen Eisenturm auf der Hand balancieren wolle. Mit dieser Spitze ruht der Turm auf einer Stahlkugel, die ein Kugelgelenk bildet, das mit der Kugel des Kniegelenks an der Knochensäule des Menschen zu vergleichen ist. Dieses Kugelgelenk ist zwecks Abschließung von der Erde auf eine Mikanitplatte gesetzt, die auf einem starken Marmorblock ruht. Und nun erst beginnt der eigentliche Fuß. Der genannte Marmorblock nämlich ist auf einem Betonklotz festgemauert, dessen Stärke dem gewaltigen Gewicht dieses Eisenturmes entspricht.

Die Materialqualität ist die Voraussetzung der Materialschönheit, die ihrerseits den ästhetischen Wert bedingt. Für die Vischersche Ästhetik konnte natürlich die Schönheit einer Maschine, einer Traverse, eines Werkzeugträgers, eines Stufenrads, einer Turbine nicht in Betracht kommen. Für die Materialästhetik, die sich an das Wesen, nicht an die Form wendet, ist dagegen gerade die Materialschönheit das ästhetisch Wertvolle. Auf dem Umwege über das Kunstgewerbe sind wir dazu gekommen, die Wichtigkeit der Materialschönheit einzusehen und den Sinn für Materialschönheit zu erlangen. Denn im Kunstgewerbe auf allen Gebieten ist uns die Unverfälschtheit, Eigenart und Schönheit des Materials und seine stilgerechte Bearbeitung die Hauptsache. Und gerade unter diesem Gesichtspunkt erweitern sich die ästhetischen Möglichkeiten unserer Lebens- und Hausgeräte ins Ungemessene. Einst verstand man unter Kunst nur ein Gemälde, ein Bauwerk, eine Skulptur, ein Gedicht — d. h. Kunst war die Kunst. Später verstand man unter Kunst auch ein schönes Möbel oder eine schöne Vase. Heute sehen wir ein, daß Kunst auch in einer Maschine oder in einem Lichtträger, oder in einer Ofentüre

stecken kann — dann nämlich, wenn in jedem betreffenden Falle der Gebrauchszweck mit der Arbeit und dem Material übereinstimmen und eine Harmonie ergeben. »Es ist alles das Höchste, wenn es vollendet schön ist, ob es nun ein schönes Möbel oder ein Raffael ist,« sagte Lenbach auf einem Münchener Kongreß. Das gilt auch von der Industrie. Bisher haben wir aber über die Materialsolidität die Materialschönheit übersehen, wenn auch in den meisten Fällen diese durch jene bedingt wird. Auf diese Fragen hoffen wir bei einer anderen Gelegenheit ausführlicher zurückkommen zu dürfen, ebenso wie auf die ästhetischen Grundlagen des modernen Betonbaues, den wir oben nur gestreift haben. Über die Ästhetisierung des modernen Fabrikgebäudes hat sich Prof. P. Behrens, der auf diesem Gebiete besondere Verdienste hat, in dem Bericht des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft ausgesprochen, aber auch auf diese Fragen dürfte zurückzukommen sein. Schließlich sei betont, daß die moderne Kriegsingenieurkunst unseren oben aufgestellten Forderungen durchaus entspricht (vergleiche z. B. ihre jüngste Schöpfung, das Tauchboot).

Besprechungen.

Friedrich Jodl, Vom Lebenswege. Gesammelte Vorträge und Aufsätze. In zwei Bänden. Herausg. von Wilh. Boerner, Stuttgart, J. G. Cottasche Buchh. Nachf., 1916 u. 1917. XIII u. 551 S.; VII u. 707 S.

Diese Sammlung dient dem Andenken eines liebenswerten und aufrechten Mannes, eines klugen und vielseitigen Gelehrten. Sie enthält Beiträge zur Philosophie in ihrem ganzen Umfange, berührt aber mehrfach auch die Literatur- und Kunstgeschichte; die Entstehung der Beiträge fällt in die Jahre 1879—1913. Wenn wir uns auf die unserem Gebiet zugehörigen Aufsätze beschränken, so ist aus dem ersten Bande bloß eine Abhandlung hervorzuheben: »Grillparzers Ideen zur Ästhetik«. Sie stammt aus dem Jahre 1900 und beginnt mit dem Satz: »Ästhetischen Untersuchungen ist unsere Zeit im allgemeinen wenig günstig gestimmt«, nämlich wegen der vorwiegend geschichtlichen Auffassung der Kunst. Jodl kämpft nicht gegen jene Abneigung, aber er widerlegt sie durch eigene ästhetische Gedankenbildung von sicherem Wert; ich finde sehr hübsch, wie er den Grundsatz *l'art pour l'art* von der abgeschmackten Forderung *l'art pour les artistes* unterscheidet, oder wie er den Gegensatz des schaffenden und des nachdenkenden Bewußtseins im Künstler hervorhebt. Von hier aus öffnet sich ihm der Weg zu Grillparzers ästhetischen Reflexionen. In Grillparzer lebte neben einem nachtwandlerisch schaffenden Dichter »ein Verstandesmensch der zähesten, kältesten Art« und diesem verdanken wir eine Reihe von Aufzeichnungen zur Kunstlehre. Sie zeigen, daß der Ästhetik in Rücksicht auf das Schaffen die Bedeutung zuerkannt wird, Künstler und Kritiker vor dem ganz Verkehrten zu bewahren; in Rücksicht auf die Erkenntnis wird ihr die Hauptaufgabe zugeteilt, den angeschauten Gegenstand von der Form zu trennen d. h. von dem Inbegriff der Mittel, die den Gedanken in seiner vollen Lebendigkeit auf andere übertragen. Als eine ungemein feine und treffende Einsicht rühmt Jodl die Lehre, daß die Kunst, die auf Nachahmung nicht verzichten könne, durch diese Wirklichkeitsnähe sich von der Religion begrifflich scheide. Auch Grillparzers Meinung vom Symbolischen findet Billigung. Hiernach stellt die Kunst weder den Begriff der Sache noch die Sache selbst »an die Spitze ihres Beginnens, sondern ein Bild der Wahrheit, eine Inkarnation derselben, die Art und Weise, wie sich das Licht des Geistes in dem halbdunklen Medium des Gemütes färbt und bricht«.

Der zweite Band bringt eine grundsätzliche Erörterung, die Jodl anzustellen sich verpflichtet fühlte, als er im Jahre 1902 das Lehramt der Ästhetik an der Wiener technischen Hochschule übernahm. Wiederum wendet er sich gegen das Unterfangen, die Kunst zum Geheimbesitz der Künstler zu machen. Mit guten Gründen bekämpft er die Scheu der Kritiker vor der Ästhetik. Denn mag auch der geborene Kritiker ein Wunder nachbildender Phantasie sein — darf man deshalb die zufällige Empfänglichkeit des Einzelnen zum höchsten Gerichtshof erheben? Erst die Ästhetik gibt der Kritik eine wissenschaftliche Grundlage, und sie tut das, indem sie »vom Empirischen, Geschichtlichen, zur Erkenntnis gesetzlicher Zusammenhänge und von solcher Erkenntnis aus zu praktischen Regeln, zur Ausbildung gewisser Kriterien

und Maßstäbe und damit zu gewissen Richtungslinien auch für künstlerisches Handeln zu gelangen sucht. Es ist eine innere Einheit da im ästhetischen Gemeinbesitz der Menschheit, ein Gesetz des Gefallens, das allerdings in verschiedenen Sprachen zum Ausdruck gelangt ist. Hierauf zielt die Ästhetik. — Ein kleiner Aufsatz über Architektur betont das starke Stimmungselement in dieser auf strengen technischen Voraussetzungen ruhenden Kunst, versucht zu zeigen, daß die Zweckmäßigkeit in den ästhetischen Wirkungen der Baukunst keine viel größere Rolle spielt als in der Musik, und schließt mit anmutenden Betrachtungen über das Bauwerk als öffentliche Einrichtung. — Weniger beträchtlich scheint mir der Essai über Musik und Metaphysik, obwohl auch er die Hauptvorzüge des Verfassers noch erkennen läßt: die Gradlinigkeit des Denkens und die Durchsichtigkeit der Darstellung.

Berlin. Max Dessoir.

Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917, Verlag von Benno Schwabe und Co. 109 S. gr. 8°.

Die vorliegenden Aufsätze von Ernst Heidrich sind ein Versuch, die Entwicklung der neueren Kunstgeschichtsschreibung aufzuklären. Die Arbeit kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen. Zwar lag es in der Absicht des Verfassers, wie Wölfflins Vorwort bemerkt, seine Arbeit weiterzuführen; allein der frühe Tod des am 14. November 1914 an der Westfront gefallenen Kunsthistorikers ließ diesen Gedanken nicht zur Ausführung gelangen.

In seiner gegenwärtigen, notwendig bruchstückhaften Gestalt besteht das Büchlein aus drei Aufsätzen, von denen der erste sich auf die Anfänge der neueren Kunstgeschichtsschreibung (Vasari und Winckelmann), der zweite auf die Leistungen Karl Schnaases und Jakob Burckhardts, der dritte auf die Methodenlehre der neuesten Kunstwissenschaft bezieht. Immerhin ist mit diesen Anfängen ein so wertvolles Stück kritischer Arbeit geleistet worden, daß es nicht zu viel gesagt sein wird, wenn man die vorliegende Arbeit in doppelter Hinsicht als grundlegend bezeichnet. Zunächst in Hinsicht auf ihren sachlichen Gehalt. Die klaren und genauen Zergliederungen des jeweiligen Standes der Kunstgeschichtsschreibung, wie sie sich Heidrich aus der kritischen Betrachtung der Leistungen eines Vasari, Winckelmann, Karl Schnaase, Jakob Burckhardt und Riegl ergeben — um nur die bedeutendsten Namen aus den von Heidrich charakterisierten Zeiträumen zu nennen —, heben bereits die Arbeit weit über das durchschnittliche Maß hinaus. Und ein hervorragendes Einfühlungstalent, mit dessen Hilfe es dem Verfasser gelingt, die jeweilige Eigenart der Begabung der behandelten Kunsthistoriker herauszuheben, verleiht der ungewöhnlich anschaulichen Darstellung im Verein mit einer klaren Ausdrucksweise und einer schönen, reichen Sprache noch einen ganz besonderen Reiz, so daß die Aufsätze in der Tat teilweise, um uns eines Wölfflinschen Ausdrucks zu bedienen, zu dem Schönsten gerechnet werden dürfen, was deutsche Kunsthistoriker geschrieben haben.

Sodann aber ist der Standpunkt, den Heidrich in seiner Schrift vertritt, an sich höchst bedeutsam und, obgleich er in gewisser Hinsicht als der selbstverständliche und einzig mögliche erscheint, keineswegs der allgemein herrschende. Heidrich erklärt es für unmöglich, die Kunst als eine abgesonderte, aus dem Zusammenhang des Gesamtlebens und Wirkens eines Volkes herausgerissene Erscheinung zu betrachten; sie erscheint ihm vielmehr stets in innigstem Zusammenhang mit dem Leben, als eines seiner schönsten Erzeugnisse. Daher ist er denn auch auf das

dringlichste bemüht, die jeweilige Orientierung der Kunstgeschichtsschreibung aus der allgemeinen Geistesgeschichte heraus zu erklären.

Die Analyse setzt mit Vasari ein. Seine schriftstellerische Tätigkeit erwächst aus dem Bedürfnis der Zeit, sich ein Organ für die neuen künstlerischen Errungenschaften zu schaffen und da seine Kunstgeschichte in erster Linie für Künstler und Kunstliebhaber bestimmt ist, so erscheint es selbstverständlich, daß Vasari vor allem die Interessen seines Standes zu wahren sucht. Die Form, die er für seine Kunstgeschichte wählt, ist die ebenso einfache wie gefällige des erzählend-biographischen Berichts. Dabei leiten ihn einige starke und durchsichtige Tendenzen. Es drängt ihn nicht nur, von der fast unübersehbaren Fülle wahrhaft großer Kunstwerke Rechenschaft abzulegen und im Zusammenhang damit ganz neue Aussichten für die Kunstentwicklung seiner Gegenwart zu eröffnen, sondern man spürt die Absicht, durch die vorbildlichen Muster der Vergangenheit entscheidend auf das Kunstschaffen einzuwirken und die Kunstschüler zu großem Wollen zu erziehen. Neben dieser erzieherischen Richtung tritt eine zweite, soziale deutlich hervor. Es handelt sich um die neue gesellschaftliche Stellung, für die das heranwachsende Künstlergeschlecht erzogen werden soll, und um deren Aufklärung Albert Dresdner in seiner Geschichte der Kunstkritik sich inzwischen besondere Verdienste erworben hat. Das Mittelalter hatte den Künstler auf die Stufe des bürgerlichen Handwerkers gestellt. Die umfassende geistige Bildung, die die großen Künstler der Zeit seit Leon Battista Alberti anstrebten, und der vertrauliche Ton, dessen sie von Fürsten und den Vertretern der hohen Geistlichkeit gewürdigt wurden, erforderte die Erhebung des Künstlers auf die erste Stufe des gesellschaftlichen Lebens.

Den geschichtsphilosophischen Hintergrund, auf dem Vasari sein farbenprächtiges Gemälde aufbaut, bildet jene durch Ghiberti zuerst fixierte Anschauung, wonach das Altertum als der Inbegriff aller Kunstvollendung, das Mittelalter als Verfallszeit und die Gegenwart als eine aus zarten Anfängen zu erneuter Höhe aufgestiegene und der Antike ebenbürtige Glanzzeit der bildenden Kunst erscheint.

Und so groß ist der Einfluß Vasaris auf die folgenden Jahrhunderte gewesen, daß es einer Erscheinung wie Winckelmanns bedurfte, um die Kunstgeschichtsschreibung auf eine neue Stufe zu heben. Die erste grundlegende Änderung, die Winckelmann brachte, war eine methodische. Die biographische Darstellungsform genügt nun nicht mehr; denn es handelt sich bei Winckelmann, der überall auf das Ganze und nicht auf das Einzelne zustrebt, darum, das Kunstschaffen aus den Lebensbedingungen eines Volkes heraus zu verdeutlichen. Es liegt auf diesem Wege, wenn Winckelmann, davon allein nicht befriedigt, eine weitere Klärung des Kunstphänomens durch eine Erleuchtung der Wechselwirkung zwischen Kunst und allgemeinem Geistesleben zu erzielen sucht. Und wenn Vasari den Leitgedanken, daß er als Künstler für Künstler und Künstlerinteressen schreibe, nie außer acht läßt, so sucht Winckelmann nicht nur wie Vasari die Kunst seiner Zeit zu befruchten, sondern durch die Weite seiner weltanschaulichen Ideen auf das Gesamtleben aller Gebildeten einzuwirken. Dieses soll vertieft und bereichert werden, die neuen Erkenntnisse sollen der Erweckung neuen Lebens dienen. Daß uns in jedem echten Kunstwerk »ein Allgemein-Menschliches, eine Art nicht bloß des künstlerischen Sehens, sondern eine Weltanschauung schlechthin faßbar wird — daß damit Begriffe in die Wertrechnung eingestellt werden, wie Echtheit, Ursprünglichkeit, Gesundheit des Empfindens, ist der letzte Sinn jener großen, durch Winckelmann hervorgerufenen Umwälzung des 18. Jahrhunderts«.

Allein damit sind die weitgreifenden Veränderungen, die die Kunstgeschichte durch Winckelmann erfahren hat, noch nicht ausgeschöpft. Der Begriff des Stils,

»die Möglichkeit, letzte Gründe und feinste Unterschiede des seelischen Lebens an den durch sie bewirkten Formen zu einer wissenschaftlichen Anschauung zu bringen«, ist vielleicht die größte Entdeckung, die die Kunstgeschichtsschreibung Winckelmann zu verdanken hat. Durch Vermittlung des Stilbegriffs gelingt ihm dann auch jene meisterliche Zusammenfassung eines großen künstlerischen Prozesses unter den Gesichtspunkten von Aufstieg, Höhe und Verfall. Man erkennt leicht den gewaltigen inneren Fortschritt, der hier über Vasari hinaus geschieht. Denn während dieser den Verfall der Kunst im Mittelalter durch den äußeren Anlaß der Barbareneinfälle genügend motiviert zu haben glaubt, sucht Winckelmann den Prozeß von innen heraus durch den Begriff des Alterns zu erklären.

Und doch hat keiner die Schranken, die ihn bei aller Weite der künstlerischen Anschauung drückten, stärker empfunden als — Winckelmann selbst. Die Unmöglichkeit, aus den Trümmern einer längst vergangenen Kunst eine Welt voll Leben, Schönheit und tiefer Wahrheit hervorzurufen, war zwar vor der unvergleichlichen intuitiven Begabung seines Genies wie die Dämmerung vor der Sonne dahingeschwunden; aber der spärliche Stoff, der Winckelmann zu Gebote stand, erlaubte doch nicht die weite Überschau über die Gesamtwelt der bildenden Kunst, die einer späteren Zeit zu Gebote stand. Die Erschließung der klassischen griechischen Kunst, deren Schätze erst durch Lord Elgin bekannt wurden, die Neubelebung der mittelalterlichen niederländisch-deutschen Kunst durch die Romantiker, endlich die zeitweilige Zentralisation der europäischen Kunstschätze in Paris hat eine ungeheure Erweiterung des kunstgeschichtlichen Horizontes zur Folge gehabt.

Der nächste und wichtigste Ertrag dieser Umwälzungen ist mit dem Namen Karl Schnaases eng verbunden, wie sich denn überhaupt seine Persönlichkeit ebensowenig aus dem Zeitalter Hegels und der Romantik herauslösen läßt, wie die Erscheinung Winckelmanns aus der Epoche Herders und Goethes. Beide haben in enger Fühlung mit den Tendenzen ihres Zeitalters gelebt und gewirkt. Demgemäß tritt bei Schnaase das allgemein-menschliche, kulturgeschichtliche Element, wenn es auch nicht ganz verschwindet, doch stark hinter dem nationalen zurück. Der Volksgeist, »diese lebendige Einheit, die, obwohl dunkel in ihren Ursprüngen und in stetem Fluß erscheinend, doch auch dem künstlerischen Verhalten eine innere Gesetzlichkeit gibt,« ist von Schnaase zuerst in kunstgeschichtlicher Hinsicht systematisch verwertet worden. Zu diesem nationalen Moment, das sich zwar mehr nur der »Ahnung« erschließt, aber, wie Schnaase charakteristisch bemerkt, dadurch nur um so gewisser ist, kommt noch ein zweites Moment durch Schnaase in die Kunstforschung hinein, das Winckelmann kaum beachtet hat. Es ist das religiöse Moment, »das nun mit voller erlebter Kraft, dem nationalen fast gleichwertig, in die Reihe der auch für die künstlerische Produktion bestimmenden Mächte eintritt.« Und auch darin spürt man den Einfluß der Zeit, wenn Schnaase den Hauptakzent von der körperhaften Plastik, mit der sich Winckelmann fast ausschließlich beschäftigt hatte, in das Gebiet der Malerei verlegt und dadurch den ungreifbaren Mächten, wie Stimmung, Farbe, Licht, zu einer so noch nicht gekannten Bedeutung und Wertschätzung verhilft. Endlich empfängt die Kunstgeschichte auch in Hinsicht auf ihre Erkenntnisideale durch Schnaase neue Perspektiven. Es geht über Winckelmann entschieden hinaus, wenn Schnaase seine Bewertung der Kunst als Weltanschauungsausdruck dahin bestimmt, »daß sie das gewisseste Bewußtsein der Völker sei, ihres verkörpertes Urteil über den Wert der Dinge«. »Was im Leben als geistig anerkannt ist, gestaltet sich in ihr.«

Und doch war der Weg, den Schnaase betreten hatte, schließlich nur ein Nebenweg. Er eröffnete zwar glänzende Ausblicke; aber er führte weit ab von den Hauptzielen der Kunstgeschichte. Es war im Grunde nicht Kunstgeschichte, sondern ein Stück Menschheitsgeschichte, was Schnaase durch seine Forschungen aufschließen wollte. Erst durch die Kunst, so bekennt er einmal, sei ihm die Geschichte, diese erhabene Gottesschöpfung, recht klar geworden. Die kunstgeschichtliche Arbeit erscheint hier also schließlich als ein Mittel zu geschichtsphilosophischen Zwecken. Dem entspricht der Aufbau der Schnaasischen Forschungen. Es fehlt ihnen die feste Beziehung auf die Kunstwerke selbst, die Winckelmanns ganze Stärke gewesen war. In den »Niederländischen Briefen« begegnen wir einer solchen Fülle gedanklicher, von den Kunstwerken selbst weitabführender Abstraktionen, daß man, wie Heidrich mit Recht bemerkt, sich schließlich unwillkürlich fragt, was man für die Anschauung der niederländischen Kunst dadurch gewonnen habe.

Es ist das Verdienst Jakob Burckhardts, die Kunstgeschichte wieder in feste Bahnen gelenkt und daran erinnert zu haben, »daß die Kunst zu schade dazu sei, um nur als Objekt für allerlei historische und kunsthistorische Exerzitien zu dienen.« Zwar verzichtet auch Burckhardt nicht — man braucht nur an die »Kultur der Renaissance« zu denken — auf die Ergänzung der kunsthistorischen durch eine allgemein-historische Wissenschaft. »Aber alles das existiert bei ihm nicht in der Form der Idee, in Form gedachter, mehr oder weniger begrifflicher Zusammenhänge (wie bei Schnaase), sondern in der Anschauung der Tatsächlichkeiten; nicht als eine allein im Intellekt existierende konstruierte Einheit, sondern als die ungeheure Ausbreitung des Lebens in seiner ganzen unendlichen Mannigfaltigkeit.« Man kann von einer Steigerung des Wirklichkeitsgefühls sprechen, wenn man die Richtung Burckhardts knapp bezeichnen will.

In diese Richtung weist auch sein eingeborenes Renaissancegefühl. Er ist nicht zufällig, sondern durch eine Art von Berufung der große Entdecker der Renaissance geworden. Es waren die W e r t e der Renaissance, die freie und kräftige Sinnlichkeit des Lebensgefühls und das ganz nur auf sich selber gegründete Selbstbewußtsein der Persönlichkeit, die in seiner eigenen Seele widerklangen und durch die Kunst und Kraft seiner Darstellung eine Art von Wiedergeburt erlebten. »Für Burckhardt ist es ein Vorzug der Gesinnung, der Weltanschauung, der für ihn die einzigartige Bedeutung der Renaissance bedingt.«

Es ist also ein Irrtum, der verbessert werden muß, sich Burckhardt als exklusiven Ästhetiker zu denken. Er war es so wenig wie Schnaase und Winckelmann. Am auffallendsten ist in dieser Hinsicht seine Einschätzung Raffaels. Sie greift nicht sowohl auf seine künstlerischen, als auf seine sittlichen Eigenschaften zurück. Auf »die große Ehrlichkeit und den starken Willen, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah«. Und fast noch charakteristischer ist die Beurteilung Correggios. Vollständig fehlt ihm das sittlich Erhebende; wenn seine Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen?« Daß Burckhardt dabei nicht engherzig wurde, daß er die großen Ziele der Kunstforschung — Vertiefung der Erkenntnis, Erhöhung des Genusses durch eine unmittelbare sinnliche Anschauung der Kunstwerke — nie aus den Augen verloren hat, ist jedem Leser seiner Schriften bekannt.

Und lebenswarm sind seine Werke freilich, darauf beruht ihre durchgreifende Wirkung; es ist ein gewaltiger Sprung von ihm in die kühle abstrakte Gedankenwelt eines Gelehrten wie Riegl hinein, mit dessen Verfahren Heidrich sich im

letzten Aufsatz, einer in dieser Zeitschrift (VIII, 117—131) erschienenen Besprechung von Jantzens »Niederländischem Architekturbild«, auseinandersetzt. Begeisterung und Werturteile wird man bei Riegl vergeblich suchen. Er vertritt das Forschungsideal jener strengsten Wissenschaftlichkeit, die alles persönliche Empfinden verdrängt und mit der Präzision des exakten Naturforschers den Kunstwerken gegenübertritt. Den Vorsprung, der dadurch gewonnen worden ist, hat auch Heidrich nicht verkannt; aber er empfand es als seinen Beruf, mit dem ganzen Gewicht seiner persönlichen Überzeugung für die Werte einzutreten, die dabei verloren gingen, und auf die Gefahren hinzuweisen, mit denen eine solche Betrachtungsart unvermeidlich sich selbst belastet. Unter den Werten, für deren Erhaltung er eintritt, steht die Empfindung des Individuellen, Einmal-Lebendigen, Unberechenbaren voran. Die Gefahren, auf die er hindeutet, liegen in der Aushöhlung des geschichtlichen Vorgangs durch Schematismus und logische Konstruktion.

Was ihm selbst, dem zu früh Verewigten, als kunstgeschichtliches Forschungsziel vorgeschwebt haben mag, läßt sich vielleicht nicht treffender ausdrücken, als in zwei schönen Sätzen Schnaases. »Das dunkle Gefühl einer bedeutungsvollen Schönheit und das bloß historische Beleben bestimmter Vergangenheiten sind nur Vorstufen. Das Höhere ist, beides zu verbinden und im vollen Genuß jeder einzelnen Schönheit zugleich ihr Verhältnis zu allen anderen und ihre historische Beziehung zu fühlen.«

Berlin. Elisabeth von Orth.

